

Produção discográfica de música antiga em Portugal (1957-2015)

Tiago Manuel da Hora

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais

(versão corrigida)

Outubro, 2020

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vieira Nery.

Aos meus pais
à Vanessa Arouca

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de cerca de cinco anos de investigação que consistiram numa intensa jornada, pautada por desafios apaixonantes que contribuíram para alargar os meus próprios horizontes e formação enquanto investigador no domínio das ciências musicais, bem como a título pessoal e profissional. Para tal, contribuíram as diversas acções de investigação e contactos determinantes para essa mesma travessia. Desde logo, o meu profundo agradecimento ao meu orientador, Prof. Dr. Rui Vieira Nery, mestre e amigo que me acompanhou neste percurso. O prazer e privilégio de trabalhar sob a sua orientação correspondeu a um desejo antigo. Sem o seu apoio, conselhos e sugestões, este trabalho seria indubitavelmente mais pobre.

Aproveito também para agradecer a generosidade daqueles que disponibilizaram exemplares de edições discográficas com as quais, de outra forma, eu não teria hipótese de tomar contacto. Esses aparentes pequenos gestos traduziram-se em grandes contributos para o meu trabalho, mas também para a recolha e sistematização do *corpus* de fontes que ficam, a partir de agora, disponíveis à comunidade académica e artística, para futuras investigações e consolidação do conhecimento histórico. Não menos importante foi a boa vontade daqueles que abriram as portas de suas casas ou arquivos pessoais para consulta, bem como das instituições que se mostraram receptivas e sensíveis a esta investigação, em especial a Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa do Dr. Miguel Sobral Cid e de Miguel Belo. Agradeço também o apoio do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança da Universidade Nova de Lisboa, em especial à Prof.^a Salwa Castelo-Branco e ao Gonçalo Antunes de Oliveira, pela disponibilização de ferramentas de suporte à elaboração da base de dados que desenvolvi ao longo deste trabalho. Cabe-me ainda agradecer ao Edgar Pinho, pela preciosa ajuda disponibilizada no percurso final de preparação da tese em torno dessa mesma base de dados.

Além dos arquivos fonográficos, agradeço também àqueles que abriram os arquivos da memória e os colocaram à minha mercê através da disponibilidade para a concretização de entrevistas que muito contribuíram para a execução deste trabalho: Manuel Morais, Rui Vieira Nery, João Vaz, João Pedro d’Alvarenga, Cremilde Rosado Fernandes, Gerhard Doderer, Teresita Gutierrez Marques, César Viana, Manuel Pedro Ferreira, João Ludovice, Fernando Rocha, Jorge Costa Pinto, João Pedro Castro, Pedro

Caldeira Cabral, Duarte Pereira Martins, Cristina Fernandes, Rui Paiva, Filipe Faria. Agradeço também a Dinarte Machado, pela ajuda na identificação de fontes fonográficas e disponibilização de informação sobre as mesmas, bem como à Isabel Albergaria e ainda à Eliana Bernardes (Valentim de Carvalho).

Há um outro agradecimento que é devido aos intérpretes e outros intervenientes com quem tenho trabalhado. Todos eles acabaram, de alguma forma, por ajudar nas minhas próprias perspectivas, fornecendo indirectamente um trabalho de campo de fundo fundamental.

Por último, resta-me agradecer àqueles que, não tendo uma intervenção directa no desenvolvimento desta tese, foram esteios importantes para a sua concretização: um conjunto de bons amigos e a minha família. Um muito obrigado à Catarina Hora e ao Carlos Brito. À tia Maria da Conceição Simões da Hora, obrigado pelo apoio e suporte inesgotável. Ao Jorge Simões da Hora, parceiro determinante e incansável para este trabalho, não sei se alguma vez conseguirei agradecer em absoluto. Sem o seu apoio e predisposição, este trabalho teria sido muito mais difícil de concretizar.

Um especial obrigado aos meus pais, António Reis A. Fernandes e Manuela Simões da Hora, por todo o apoio que sempre me dedicaram, que nunca poderei retribuir por completo. O mesmo se estende à Vanessa Arouca, cuja paciência, compreensão e apoio, estendidos em horas, dias e anos, sempre ao meu lado, foram uma vitamina essencial para o meu trabalho.

Muito obrigado!

PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA DE MÚSICA ANTIGA EM PORTUGAL (1957-2015)

EARLY MUSIC RECORD PRODUCTION IN PORTUGAL (1957-2015)

Tiago Manuel da Hora

RESUMO

Desde o final da década de 1950, a edição fonográfica de música erudita em Portugal teve um grande desenvolvimento, ocupando um lugar relevante na nossa história da música. Nesse sentido, geraram-se mercados específicos, à imagem do que aconteceu no contexto internacional, entre os quais se destaca a produção discográfica de música antiga. O trabalho de investigação musicológica apresentado nesta tese ocupa-se desse contexto, o qual carece, até ao momento, de um tratamento historiográfico aprofundado, que este trabalho procura concretizar.

O estudo da produção discográfica de música antiga em Portugal obriga a uma investigação alargada em três perspectivas: a indústria fonográfica de música erudita e os modelos de produção específicos; o movimento da música antiga em Portugal; a conjugação destas duas áreas, que é o principal campo de fundo desta investigação. Este trabalho procurou, pela primeira vez, realizar uma historiografia desse contexto de produção artística e editorial através da compilação das fontes discográficas comerciais, com repertório pré-romântico, produzidas em Portugal (a mais antiga surge em 1957) e do seu estudo aprofundado sob diferentes domínios: modelos de produção, dinâmicas editoriais, principais intervenientes e circulação de repertórios em gravação. A principal ferramenta que serve de pano de fundo para este estudo consiste numa base de dados que reúne toda a informação recolhida ao longo da investigação em torno das fontes discográficas - até 2015, ano em que teve início o processo de inventariação.

O desenvolvimento de uma dinâmica de produção discográfica de música antiga em Portugal a partir da segunda metade do século XX estruturou-se em diferentes fases de evolução entre os anos de 1957 e 2015, condicionadas por factores de ordem política e social, formação de intérpretes e o desenvolvimento do movimento da música antiga em Portugal, bem como através de diferentes modelos de produção e edição. Neste último domínio, o mercado discográfico nacional estruturou-se através de dinâmicas próprias, locais (com editoras e etiquetas nacionais de diferente natureza), ao mesmo tempo que não se alheou ao panorama internacional, sobretudo com a implementação de representantes ou departamentos das *majors* internacionais. O estudo discológico e historiográfico destas fontes, na perspectiva da sua produção, permite conhecer de forma aprofundada diferentes gerações e tipologias de intérpretes que tomaram parte nesse contexto e a sua produtividade. Não menos relevante é a acção dos produtores e técnicos de som envolvidos neste contexto, com uma preponderância e impacte muito relevante

para o desenvolvimento desse mesmo mercado de produção artística. Por outro lado, estas fontes traduzem dinâmicas da circulação de repertórios em diferentes momentos, mediante diferentes tipologias de intérpretes e abordagens performativas, ao mesmo tempo que se torna evidente uma grande ligação entre a investigação musicológica e o campo específico da edição discográfica de música antiga.

A riqueza de informação reunida e as conclusões que resultam da análise e estudo levado a cabo ao longo desta investigação, permitem alargar o conhecimento em torno do contexto da música erudita em Portugal na segunda metade do século XX e início do XXI, de figuras preponderantes cujos contributos são menos conhecidos, dinâmicas relevantes da produção e prática musical de música antiga nesse período, bem como um legado de enorme valor material e imaterial para a nossa história da música.

PALAVRAS-CHAVE: música antiga, discografia, produção, gravação, repertório, intérprete, produtor, técnico de som, editora

ABSTRACT

Since the end of the 1950s, the phonographic edition of classical music in Portugal had a great development with a relevant place in music's history of recent times. It generated specialized markets, as it also happened in the international context, among which stands out the record production of early music. The musicological research presented in this thesis focus in this context, which lacks a solid and deep historiographic study, which this work seeks to materialize.

The study of early music record production in Portugal requires a broad research in three perspectives: the classical music industry and its specific models of production; the early music movement in Portugal; the combination of these two areas, which is the main field of this research. This study aims to carry out a historiography of this context of artistic and editorial production through the compilation of commercial recordings with pre-romantic repertoire produced in Portugal (the oldest was released in 1957) and its study under different fields: production models, editorial dynamics, key figures and the circulation of repertoire in recordings. The main tool for this analysis is a database that gathers together all the information collected during the research of the discographic sources - until 2015, the year in which the inventory process of the record sources began.

The development of early music record production in Portugal in the second half of the twentieth century can be structured in different periods of evolution between the years 1957 and 2015, conditioned by political and social circumstances, by the development of specialized performers and the early music movement in Portugal, as well as through different models of production and publishing. In this last area, the Portuguese record market developed through its own dynamics, locally (with national companies and labels of different nature), at the same time that it maintained links with the international market, especially with the implementation of representatives or departments of the

international *majors* in Portugal. From the perspective of record production, the discographic and historiographic study of these sources allows us to know different generations and profiles of performers who took part in this context and their productivity. No less relevant is the action of the producers and sound engineers involved, with a preponderance and very relevant impact for the development of that same market of artistic production. On the other hand, these sources translate dynamics about the circulation of repertoire at different moments, through different types of interpreters and performative approaches, while at the same time it becomes evident that there is a great connection between the musicological research and the specific field of early music production and edition.

The richness of information gathered and the conclusions that result from the analysis and study carried throughout this research allow to widen the knowledge about the context of classical music in Portugal since the second half of the 20th century, as well as about preponderant figures whose contributions are less well known, relevant dynamics of the production and practice of early music in this period and a legacy of enormous material and immaterial value to our history of music.

KEYWORDS: early music, discography, record, production, repertoire, performer, producer, sound engineer, record company

ÍNDICE

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vi
Lista de abreviaturas	xii
Introdução	1

PARTE I

1. A indústria fonográfica e a música erudita	13
1.1. O contexto internacional	13
1.1.1. O primeiro quartel do século XX: o desenvolvimento de uma indústria..	14
1.1.2. A gravação eléctrica e as <i>majors</i>	23
1.1.3. O novo tempo para a música erudita em disco (c.1946-c.1983)	34
1.1.4. O advento da gravação digital no final do século XX	46
1.1.5. O século XXI e a revolução das tecnologias digitais	51
1.2. O caso português.....	58
1.2.1. A formação de um mercado de consumo de música gravada	58
1.2.2. O desenvolvimento de uma indústria fonográfica nacional de música erudita	63
1.2.3. Os anos 70 e 80: a autonomização do repertório erudito na indústria fonográfica portuguesa.....	65
1.2.4. Os anos 90: novas gerações e o alargamento de repertórios	70
1.2.5. Para onde vai a indústria? Novas dinâmicas do século XXI	75
2. O movimento da música antiga e o seu desenvolvimento em Portugal	80
2.1. Primeiras iniciativas	80

2.2. O movimento da “nova” música antiga	93
2.3. A música antiga e o ensino no final do século XX	114
2.4. Os primeiros 15 anos do século XXI.....	119

PARTE II

3. A produção discográfica de música antiga em Portugal: quatro fases fundamentais	129
3.1. Gravações em Portugal editadas em catálogos estrangeiros (1957-1973)	130
3.2. A primeira fase de produção e edição nacional (1974-1985)	133
3.3. A articulação entre iniciativa privada e estatal e a liberalização do mercado (1986-1999).....	138
3.4. Pequenas grandes editoras e um quadro “ <i>quase-anárquico</i> ” (2000-2015)	144
4. Os modelos de produção	151
4.1. O enquadramento editorial e as dinâmicas de edição	151
4.1.1. Catálogos especializados	154
4.1.2. Colecções discográficas	159
4.1.3. Reedições	170
4.2. Dinâmicas e tipologias de produção	175
4.2.1. Tipologias de gravação	186
4.3. Produtores	196
4.3.1. O produtor discográfico no contexto internacional	196
4.3.2. Funções e condicionantes	201
4.3.3. Principais produtores	208
4.3.4. Modelos e procedimentos	221
4.4. Equipas técnicas	233
4.4.1. Principais técnicos de som	235
4.4.2. A interação dos técnicos de som com músicos e produtores	246

4.4.3. Recursos técnicos de gravação e edição	250
5. Intérpretes	254
5.1. As diferentes gerações	254
5.2. Intérpretes solistas e a música antiga	261
5.2.1. Organistas, cravistas e outros intérpretes de tecla	261
5.2.2. Alaúde, viola e guitarra	276
5.2.3. Outros solistas	280
5.2.3.1. Intérpretes solistas dissociados do movimento da música antiga.....	281
5.2.4. Cantores solistas	284
5.3. Principais grupos de música antiga	294
5.4. Coros e agrupamentos vocais	312
5.5. Orquestras	325
5.6. Estilos e correntes: principais dinâmicas dos intérpretes	336
6. Repertórios	343
6.1. Música antiga e musicologia: a influência da investigação musicológica no repertório gravado	343
6.2. Os repertórios e a sua circulação em edições discográficas	351
6.2.1. Música portuguesa.....	353
6.2.1.1. O repertório medieval	357
6.2.1.2. A música dos séculos XVI e XVII	358
6.2.1.3. Da viragem para o século XVIII até ao final do Antigo Regime	375
6.2.2. Música estrangeira.....	402
6.2.2.1. Renascimento	404
6.2.2.2. Barroco	406
6.2.2.3. Classicismo	411

Conclusão	417
Bibliografia	435
Discografia	445
Outras fontes	468
Lista de gráficos, quadros, mapas e figuras	470
Apêndice 1: Base de dados de discografia de música antiga em Portugal (1957-2015)	Volume 2
Apêndice 2: Tabelas de listagem de repertórios	Volume 3
Apêndice 3: Entrevistas	Volume 4

LISTA DE ABREVIATURAS

AR	Artistas e Repertório
BMG	Bertelsmann Music Group
CBS	Columbia Broadcasting System
CCB	Centro Cultural de Belém
CCM	Círculo de Cultura Musical
CD	Compact Disc
CEG	Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa
CESEM	Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
CN	Conservatório Nacional de Lisboa
DAT	Digital Audio System
DAW	Digital Audio Workstation
DG	Deutsche Grammophon Gesellschaft
DG-Artes	Direcção-Geral das Artes
DGAC	Direcção-Geral dos Assuntos Culturais
DGE	Direcção-Geral dos Espectáculos
DGESP	Direcção-Geral dos Espectáculos
DGPC	Direcção-Geral do Património Cultural
DSD	Direct Stream Digital
DVD	Digital Video Disc
EMI	Electrical and Musical Industries Ltd.
EN	Emissora Nacional
EP	Extended Play
ESART	Escola Superior de Artes Aplicadas
ESMAE	Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (Porto)
ESML	Escola Superior de Música de Lisboa
EUA	Estados Unidos da América
FCG	Fundação Calouste Gulbenkian
FMI	Fundo Monetário Internacional
HMV	His Master's Voice
IFPI	International Federation of the Phonographic Industry
IGL	Instituto Gregoriano de Lisboa

INET-MD	Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudo em Música e Dança
IPAE	Instituto Português das Artes do Espectáculo
IPPAR	Instituto Português do Património Arquitectónico
IPPC	Instituto Português do Património Cultural
ISEG	Instituto Superior de Economia e Gestão
JVC	Japan Victor Company
LP	Long Play
MAAC	Música Antiga Associação Cultural
MFA	Movimento das Forças Armadas
MPMP	Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa
PREC	Processo Revolucionário em Curso
RCA	Radio Corporation of America
RDP	Radio Difusão Portuguesa
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SACD	Super Audio CD
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
SEIT	Secretaria de Estado da Informação e Turismo
SIMA	Semana Internacional de Música Antiga
SMAI	Semana de Música Antiga Ibérica
SNI	Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
UNL	Universidade Nova de Lisboa
VC	Valentim de Carvalho

INTRODUÇÃO

No previous generation has had such easy access to music, or such an ability to leap across space and time to find it. And yet the evidence that recordings present is like all other historical evidence. It needs to be examined critically, its context needs to be understood. Only then can we come to see what recordings are, what they have done to us, and where we now stand in relation to them (Philip 2004b: 3).

O aparecimento do registo fonográfico no final do século XIX e a sua proliferação massiva ao longo do século XX resultou numa significativa mudança de paradigma no campo musical em relação ao que se verificava anteriormente. O intérprete do século XX passa a assumir uma maior preponderância no contexto da produção musical, atingindo um patamar muitas vezes equiparável, ou superior, àquele que ocupa o compositor seu contemporâneo. O registo fonográfico foi um dos principais elementos responsáveis para a configuração desse novo paradigma, ao mesmo tempo que veiculou a disseminação de estéticas interpretativas, estilos e correntes, com impacte na prática musical e no domínio do gosto do público melómano. Por conseguinte, as edições fonográficas são fontes que assumem um papel decisivo no decurso dos últimos 130 anos, gerando uma indústria autónoma, novas áreas de actividade profissional e transformando os hábitos de fruição musical, da efemeridade da execução ao vivo para o espaço doméstico, através de um bem de consumo perene à disposição do ouvinte.

Ao longo da segunda metade do século XX e do início do século XXI a produção discográfica de música erudita foi alvo de diversas iniciativas que resultaram numa dinamização e solidificação do mercado do registo fonográfico. No caso concreto da música antiga, este processo, impulsionado por um ‘movimento’ que emergiu por toda a Europa durante a década de 1960, permitiu que se produzissem documentos fonográficos que muito contribuíram para o estudo da música e o desenvolvimento da cultura musical em Portugal. No entanto, apesar do fonograma ser uma ferramenta recorrentemente utilizada para fazer investigação científica, no contexto português estas fontes carecem de um tratamento historiográfico e crítico sistemático em torno da sua produção, tratando as mesmas como fontes primárias.

No que se refere ao domínio das publicações especificamente dedicadas ao estudo da música erudita gravada em Portugal, destacam-se apenas dois núcleos de edições. Por um lado, a publicação *Uma Discografia de CDs da Composição Musical em Portugal do Século XIII aos Nossos Dias*, de Júlia-Miguel Bernardes e Isabel Ramos Bernardes (2003), que consiste na única edição em livro exclusivamente dedicada a esta matéria. Por outro lado, além desta publicação, os esforços para elaborar uma discografia de música portuguesa gravada, resumem-se ao artigo *Para uma discografia da música portuguesa*, de Luísa Cymbron e Joaquim Carmelo Rosa, publicado em 1992 na *Revista Portuguesa de Musicologia*, alvo de sucessivas revisões em edições posteriores (até 2003)¹.

O principal contributo destas publicações reside na inventariação de uma grande maquia das edições que contemplam música de compositores portugueses editadas até à data das respectivas publicações, num trabalho de investigação e escrutínio em torno dos catálogos nacionais e internacionais de editoras e distribuidoras que se torna aqui coligido e disponível à comunidade científica. No entanto, estas discografias reúnem diversas lacunas, naturais, dado o facto de não existir um arquivo fonográfico nacional que registe e centralize informação das edições que vão sendo publicadas. Por outro lado, não se configuram como estudos críticos e historiográficos das fontes, o que me faz acreditar que o presente trabalho de investigação poderá fornecer contributos importantes para complementar essa informação no seio da produção musicológica portuguesa.

Ao longo dos últimos anos têm-se registado em Portugal um conjunto reduzido de publicações científicas acerca da indústria fonográfica, estudos sobre discografia, ou ainda investigações que utilizam as fontes fonográficas como um recurso fundamental (tais como os estudos sobre prática performativa). Destacam-se os recentes contributos de Leonor Losa (2009, 2013) e Paula Abreu (2010), que sustentam esse aumento de interesse por parte do meio académico em relação a estas temáticas, com especial destaque para projectos no seio do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD), como “A Indústria Fonográfica em Portugal no século XX” ou o grupo de “Estudos Históricos e Culturais em Música”.² No âmbito da investigação

¹ Após as primeiras actualizações a cargo de Cymbron e Rosa (nos anos de 1993 e 1995), entre 1996 e 2003 as actualizações seguintes estiveram a cargo de José Bruto da Costa e Rodrigo Gomes.

² Entre os diversos resultados práticos que têm surgido nesse contexto destaca-se a recente publicação *Indústrias da música e arquivos sonoros em Portugal no século XX: práticas, contextos, patrimónios*, sob coordenação de Manuel Deniz Silva e Maria do Rosário Pestana (Câmara Municipal de Cascais/INET-MD, 2014).

nacional importa destacar também a *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (2010), que contempla um número considerável de entradas sobre o mercado fonográfico. A par dessas publicações, têm sido publicados artigos científicos sobre temáticas específicas relacionadas, entre os quais se inserem alguns contributos que produzi no decorrer da presente investigação.

Ao contrário do que se verifica no nosso país, os estudos sobre fontes discográficas, mercado e indústria fonográfica, têm sido objecto de uma atenção significativa por parte da musicologia anglo-saxónica e germânica desde as últimas décadas do século passado. A partir da década de 1990 regista-se um crescimento significativo de produção científica que trata as fontes discográficas não apenas numa perspectiva de ‘discografia’, que se ocupa da inventariação documental das fontes fonográficas (à semelhança da bibliografia), mas antes do ponto de vista do que o musicólogo alemão Martin Elste definiu como ‘discologia’, entendida como uma ramificação da musicologia, centrada no estudo crítico das fontes fonográficas como espécies primárias que acarretam um manancial de informação enquanto registo histórico de uma determinada interpretação e de um processo de produção artística e comercial, com intervenientes específicos (intérpretes, produtores, equipas técnicas, editoras, entre outras variáveis) (Elste 1989). Recentemente, os estudos sobre este tipo de fontes têm enquadrado as mesmas como um elemento constituinte do processo musical, conciliando um vasto leque de abordagens científicas e integrando o registo fonográfico como um elemento basilar para o estudo da historiografia musical dos séculos XX e XXI (Dennisoff 1986; Chanan 1995; Martland 1997; Gronow & Saunio 1998; Philip 2004b; Symes 2004; Lebrecht 2007; Cook 2009; Katz 2010). No entanto, quando procuramos estudar ou conhecer melhor a história da discografia de música erudita em Portugal, deparamo-nos com um autêntico deserto no domínio da publicação científica.

Tendo em consideração que, além da prática concertística, a discografia se tornou uma das principais actividades e formas de fixação do trabalho dos intérpretes profissionais, é preocupante este vazio de estudos historiográficos em torno das gravações fonográficas, as quais constituem uma importante faceta da nossa história da música do último século. Trata-se de documentos que acarretam um manancial de informação imprescindível para o conhecimento do processo de produção e registo musical: a divulgação de um património musical, interpretativo e organológico; o impulso e difusão de novas tendências interpretativas; um *corpus* precioso de informação sobre produtores,

técnicos de som e outros intervenientes que tomam parte num processo artístico, técnico, criativo e editorial; um fundo que permite conhecer uma indústria e mercado específico de produção, circulação e consumo de bens culturais.

Por conseguinte, o presente trabalho de investigação, enquadrado no domínio da musicologia histórica, pretende constituir-se como um estudo que trace uma historiografia da produção discográfica de música antiga em Portugal, não se limitando apenas à recolha, inventariação e descrição dos registos fonográficos em edições comerciais, mas também à abordagem das diferentes componentes e intervenientes inerentes a esse universo de produção artística e cultural.

O termo ‘música antiga’ é recorrentemente utilizado como uma forma de delimitar o repertório de um determinado período histórico. No entanto, se há cerca de 30 anos esse campo era identificado como o período até meados do século XVIII, alinhado com o final do Barroco musical, hoje em dia as balizas cronológicas têm-se alargado praticamente até ao início do século XIX.³ Neste trabalho a utilização do termo ‘música antiga’ justifica-se como um elemento identificador do movimento artístico e interpretativo em torno desse repertório e do seu consequente mercado. O âmbito cronológico definido tem como ponto de partida o ano de 1957, data de publicação da mais antiga edição comercial gravada em Portugal com o repertório em estudo⁴, e termina em 2015, ano em que dei início ao processo de inventariação desta discografia.

Do ponto de vista do repertório são consideradas todas as gravações editadas com obras pré-românticas, compostas até ao final do Antigo Regime, que estipulei como limite, fruto da redefinição de práticas musicais e modelos de composição que a secularização operou e que alteram manifestamente a produção musical a partir desse período.

Este trabalho pretende estudar edições discográficas de música antiga, posicionando-a no seu tempo, que no caso concreto do contexto português se traduz nos últimos 60 anos, e contribuir para o conhecimento científico em relação a diversos

³ Em 1980 Jerome e Elizabeth Roche, na publicação em livro intitulada *A Dictionary of Early Music*, circunscrevem um âmbito que vai desde a música trovadoresca até Claudio Monteverdi (1567-1643), «early music, here defined as that of the Middle Ages, Renaissance and early Baroque» (Roche & Roche 1980: 7). A partir da última década do século XX, tanto no domínio da prática performativa historicamente fundamentada a partir de instrumentos de época, como na produção da investigação musicológica, este espectro tem-se alargado até ao repertório da primeira metade do século XIX, como são exemplo diversas gravações e estudos que incluem repertório de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828) ou Felix Mendelssohn (1809-1847), entre outros exemplos.

⁴ *Organ Music of Spain and Portugal*, Edward Power Biggs, Columbia, 1957, KL 5167, LP.

factores: conhecer aspectos específicos da orgânica de produção de um âmbito de fontes que correspondem a um movimento demarcado de outras correntes da música erudita; analisar a circulação do repertório gravado; fornecer um contributo historiográfico de um movimento artístico que congregou intérpretes, musicólogos, agentes culturais e público especializados; identificar os principais intervenientes e a sua participação em diferentes domínios (produção, captação e edição sonora, interpretação, investigação musicológica); identificar fases cronológicas que, por diversas circunstâncias (sociais, políticas, económicas), sejam preponderantes nesse contexto histórico; identificar edições e colecções fonográficas que se tenham revelado pontos fundamentais e modelos condicionantes do desenvolvimento da produção discográfica. Em suma, pretende-se realizar uma primeira biografia crítica da produção fonográfica de música antiga em Portugal.

Por outro lado, não é propósito desta investigação estudar aprofundadamente o repertório do ponto de vista analítico, técnicas de gravação, nem critérios de interpretação e prática performativa. Não se pretende discutir questões de autenticidade ou aspectos de configuração ideológica associadas, cujo debate no meio académico internacional foi alvo de grande intensidade, sobretudo na última década do século XX (Keynon 1988; Taruskin 1995; Kivy 1997; Butt 2002). No entanto, a produção científica nesse domínio é fundamental para estabelecer um enquadramento teórico de fundo para uma investigação historiográfica desta natureza. Também não são objecto de estudo os diferentes discursos e narrativas externas ao processo de produção, do ponto de vista da mediação entre a produção de uma edição e o público consumidor (Symes 2004)⁵, ou ainda o impacto da produção nas dinâmicas de consumo social, mercado e distribuição inerentes à indústria fonográfica de música erudita. Aspectos como o estudo em torno das notas à margem, do aparato iconográfico, recepção crítica e tratamento da imprensa periódica também não foram considerados no âmbito da presente investigação. Também não são objectivos primários o estudo da promoção de edições no domínio dos mecanismos publicitários ou da acção de outras entidades externas ao contexto específico da produção e edição fonográfica. Estas temáticas, de relevância para o conhecimento histórico, apesar de pontualmente consideradas no enquadramento de determinados aspectos do presente estudo, justificam uma investigação específica e aprofundada que extravasa o âmbito

⁵ «the idea of the listener as a transducer, extending the processes begun in the phonograph, in the amplifier, and in the loudspeaker into other modes of cultural practice, such as writing magazine articles about records and books» (Symes 2004: 245).

deste trabalho, mas que será de grande relevância no contexto da musicologia histórica, sendo desejável que num futuro próximo possam surgir estudos científicos acerca de todas estas temáticas.

A problemática essencial desta investigação incide na produção discográfica, num contexto específico (gravações realizadas em Portugal), e circunscrito a um movimento estético/interpretativo e repertório autónomos: a música antiga. Um dos principais problemas que serve de mote a este estudo reside na inexistência de produção científica neste domínio e na consequente falta de respostas sólidas sobre a historiografia inerente, os aspectos relacionados com a orgânica de produção e a circulação das respectivas edições, o que suscita um conjunto de questões que servem de ponto de partida para esta investigação: Como se desenvolveu o movimento da música antiga em Portugal? Quais as principais características do desenvolvimento da indústria fonográfica de música erudita (e especificamente da música antiga) em Portugal? Quais as principais dinâmicas da indústria de edição discográfica associada à música antiga? Quais os modelos de produção identificáveis e os principais intervenientes? Qual a capacidade de intervenção do produtor ou do técnico de som na concepção estética e sonora do produto final? Quais foram os principais intérpretes activos e como se desenvolveu a sua actividade no contexto da produção discográfica?

Do ponto de vista do repertório, interessa-me encontrar respostas que permitam perceber a existência, ou não, de uma linha de critério na escolha dos repertórios, ou de circunstâncias inerentes à prática e gravação de determinados tipos de repertório. As discografias publicadas até aos nossos dias em Portugal têm incidido sobre a produção de repertório português. Pelo facto da presente investigação se centrar na produção e edição fonográfica como ponto de partida, serão estudados e analisados todos os repertórios gravados, bem como a relação entre a música de compositores portugueses e a música de origem estrangeira incluída na nossa discografia. As principais questões relacionadas com a escolha de repertórios são: Quais os repertórios gravados e quais as dinâmicas de circulação em diferentes períodos? Quais as condicionantes e critérios que determinam que certas obras ou compositores sejam gravados com maior regularidade?

Outra questão que me interessa analisar diz respeito às relações entre musicologia, repertórios, intérpretes e edições fonográficas, as quais não se encontram devidamente discutidas e descritas em nenhum estudo científico e histórico. Que papel e influência terá tido a musicologia no decurso da produção discográfica no século XX?

As metodologias adoptadas para um trabalho desta natureza, cuja produção científica sobre as fontes primárias é praticamente inexistente, implica a aplicação de abordagens variadas: estudo e análise de bibliografia relacionada e de trabalhos do mesmo tipo no seio da produção científica internacional; elaboração de entrevistas; recolha, inventariação de fontes discográficas e criação de ferramentas de pesquisa e comparação de dados; criação e análise de listagens de diferentes núcleos de informação extraída das fontes discográficas; análise comparativa de gravações.

No domínio da investigação e recolha de fontes, além da análise das discografias desenvolvidas por Cymbron e Rosa (1992) e Bernardes e Bernardes (2003), foi essencial a consulta de arquivos fonográficos, bibliotecas, acervos particulares, bem como a consulta de catálogos, *websites* e bases de dados *online* (nomeadamente www.discogs.com e www.allmusic.com) que permitiram, quando se verificou impossível um contacto directo com as fontes, comparar e reunir o máximo de informação acerca dessas edições. A disponibilidade de acesso a exemplares de todas as edições discográficas compreendidas no âmbito de estudo nem sempre é fácil. Apesar de se tratarem de fontes cujos títulos mais antigos remontam a cerca de 60 anos, verifiquei que uma grande quantidade já não se encontra em circulação no mercado de venda de discos e há algumas dezenas de títulos com menor distribuição, dos quais é hoje praticamente impossível encontrar um exemplar. No entanto, o mesmo acontece com edições relativamente recentes (com 10 ou 20 anos), de editoras estabelecidas no mercado e com uma sólida distribuição, cujos títulos desapareceram rapidamente e são hoje praticamente impossíveis de encontrar.

A identificação e indexação desta discografia foi uma das primeiras etapas desenvolvidas e consistiu na elaboração de uma base de dados em FileMaker (em articulação com o INET-MD). Os dados recolhidos foram organizados de forma a possibilitar a pesquisa por cada um dos campos ou através de uma busca geral em toda a base de dados, permitindo ao mesmo tempo filtrar a informação ou cruzar a existência de uma mesma obra, intérprete ou outro tipo de informação, entre outras possibilidades que se mostraram essenciais para a análise de dados e elaboração de planos de amostragem que permitem sustentar os resultados desta investigação. O apêndice 2 (volume 3), que consiste num conjunto de tabelas com listagens dos diferentes repertórios que serão analisados no capítulo 6, resulta precisamente da exportação desses mesmos dados alocados na base de dados.

Esta plataforma, disponibilizada para consulta no apêndice 1 (volume 2) e cuja referência para edições ao longo deste estudo será recorrente, encontra-se organizada por edição fonográfica, com uma cota de identificação que consiste no número de entrada gerado automaticamente pelo *software*⁶. A informação para cada título reúne os seguintes conteúdos: imagem de capa, designação do fonograma, editora⁷, intervenientes⁸, repertório, ano⁹; número de catálogo, suporte original, tipo de edição¹⁰, local de gravação, data de gravação, apoios e notas.

Apesar da pesquisa exaustiva junto de editoras, catálogos, instituições, colecções privadas, fundos, arquivos e espólios, a dificuldade de acesso a algumas destas fontes (fisicamente ou por outra via) tornou, em alguns casos, impossível a recolha de informação para todos os campos acima descritos.

Perante a inexistência de estudos historiográficos em torno desta temática em Portugal, foi essencial um conhecimento aprofundado da bibliografia internacional, por forma a garantir uma sólida base teórica e histórica, através da análise de estudos de natureza idêntica, no sentido de garantir um tratamento crítico que permitiu definir de forma mais sustentada as diversas abordagens e caminhos do trabalho discológico especificamente adaptado ao contexto da música antiga em Portugal. Além das publicações sobre produção discográfica e história da indústria fonográfica, já mencionadas, foram especialmente relevantes as publicações e testemunhos de intervenientes activos no plano da produção discográfica internacional ao longo do século XX e XXI, com especial destaque para produtores como Fred Gaisberg, Walter Legge, John Culshaw, Suvi Raj Grubb ou Peter Andry.

O conhecimento do contexto da prática de música antiga e do seu desenvolvimento enquanto movimento autónomo dentro do campo mais amplo da música erudita, levanta os mesmos problemas que se verificam com a questão da produção discográfica. A bibliografia sobre o contexto português de música antiga é muito escassa, consistindo num conjunto de poucos artigos sobre aspectos específicos dentro desse domínio (NERY 1986, 1997; MARINHO in MARTINGO 2007), não existindo, até ao

⁶ Este será o número de identificação (ID) que será utilizado ao longo do corpo de texto para a referência às edições citadas, por forma a estabelecer uma articulação directa com as mesmas na base de dados, facilitando assim a sua consulta.

⁷ Com indicação de colecção ou série, em campo próprio, nos casos em que se verifica.

⁸ Intérpretes, produtores, técnicos de som, autores de notas, entre outras funções.

⁹ Nos casos de edições que foram alvo de reedições, as mesmas são referenciadas no campo 'Notas'.

¹⁰ Este campo especifica se se trata de uma edição nacional ou internacional.

momento, uma publicação que tenha sido dedicada ao estudo historiográfico desse movimento no contexto português. Assim, para o estudo da música antiga em Portugal, bem como para o trabalho de fundo em torno das diferentes questões acerca da produção discográfica desse mesmo contexto, o contacto com intérpretes, produtores, editoras e outros intervenientes envolvidos (ou observadores), foi um elemento essencial. O facto do âmbito cronológico se tratar de um período relativamente recente, sobre o qual existe pouca informação documentada e, por sua vez, diversos intervenientes associados, tornou indispensável a realização de uma metodologia de entrevistas. De acordo com o plano inicial de entrevistas, foi possível reunir um conjunto de informação valioso para este estudo e essencial para esclarecer diversas questões que o trabalho de recolha de fontes e de análise das orgânicas de produção suscitaram. Foi possível realizar 18 entrevistas a diversos intervenientes (intérpretes, produtores, técnicos de som, musicólogos, editores), as quais se encontram transcritas no apêndice 3 (volume 4). Além destas entrevistas, outras ficaram por concretizar, por indisponibilidade dos entrevistados contactados, ou por uma persistente incompatibilidade de agendas.

A recolha de fontes discográficas resultou num universo total de 335 edições conhecidas que reúnem repertório pré-romântico gravado em solo nacional. A partir desta discografia, foi levado a cabo um estudo historiográfico das diferentes componentes e intervenientes que participam na produção das fontes em estudo. Esta dissertação encontra-se estruturada em seis capítulos, que se subdividem em duas partes fundamentais.

A primeira parte é constituída por dois capítulos que consistem numa contextualização histórica dos dois principais temas de fundo deste estudo: a produção e indústria fonográfica de música erudita e a música antiga em Portugal. O primeiro capítulo tem como objectivo traçar uma historiografia da indústria fonográfica associada à música erudita, contemplando o desenvolvimento das tecnologias, técnicas e práticas de gravação e o seu reflexo nas dinâmicas do mercado de música erudita. Subdivide-se num primeiro subcapítulo dedicado ao contexto internacional, desde o final do século XIX, com a invenção do fonógrafo de Thomas Edison (1877), até aos nossos dias, e um segundo subcapítulo dedicado ao contexto português. O capítulo 2 consiste numa síntese histórica da prática de música antiga e o seu desenvolvimento no contexto português, desde as primeiras iniciativas de prática de repertório pré-romântico, passando pelo germinar do movimento da música antiga, até aos nossos dias, de acordo com o panorama

político e social. É também considerado, de forma transversal em todo o capítulo, o contexto internacional para os diferentes momentos históricos, bem como as relações e influências que daí advêm.

A segunda parte (capítulos 3, 4, 5 e 6) é dedicada ao estudo dos diferentes elementos inerentes à produção discográfica de música antiga em Portugal: intérpretes, editoras, produtores, outros intervenientes, equipas e processos de produção, modelos de trabalho, repertórios. O capítulo 3 tem como objectivo analisar diferentes momentos ao longo das seis décadas em estudo, que possam estruturar o desenvolvimento específico da produção discográfica de música antiga em Portugal. Os restantes três capítulos ocupam-se de aspectos específicos no seio da produção. O capítulo 4 é dedicado aos modelos de produção, com especial relevância para a análise das dinâmicas de edição, principais entidades editoriais e modelos associados. Inclui-se também neste capítulo a análise de tipologias de gravação e edição, bem como das duas principais áreas de acção no seio da gravação e produção fonográfica: os produtores e os técnicos de som. O capítulo 5 centra-se nos principais intérpretes no domínio da gravação de música antiga nas diferentes fases e de acordo com diferentes tipologias (solistas, grupos independentes, agrupamentos vocais, coros e orquestras), de acordo com diferentes gerações, respectivas tipologias de percursos formativos e estilos e correntes interpretativas. O capítulo 6 consiste numa análise da circulação de repertório nas 335 fontes em estudo, com o propósito de identificar e discutir a predominância de diferentes tipologias de repertório, e aferir o seu peso no universo desta discografia.

Ao longo do meu percurso académico e profissional tenho-me cruzado regularmente com o campo da produção discográfica. Ainda antes de iniciar o desafio deste doutoramento, aquando da minha investigação de mestrado em Ciências Musicais (2008-2010)¹¹, deparei-me com um primeiro contacto no domínio da investigação musicológica em torno deste tipo de fontes, que sempre me foram muito caras. Sempre me fascinou o mundo da produção e edição fonográfica, ao ponto de uma das áreas da minha actividade profissional ser precisamente a de produtor discográfico de música erudita – o que acabou por se constituir como uma vertente metodológica de trabalho de campo complementar importante para este trabalho de investigação. No entanto, no seio da história da música em Portugal, não há ainda um lugar garantido para o legado da

¹¹ HORA, Tiago Manuel da (2010) *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*. Lisboa: UNL-FCSH. Tese de Mestrado em Ciências Musicais.

produção discográfica, pelo que espero que este trabalho produza reflexos no conhecimento contemporâneo e permita problematizar e debater questões do nosso tempo, em torno de um campo de estudo desafiante, com um papel relevante na nossa história recente, que não pode ser esquecido.

PARTE I

1. A INDÚSTRIA FONOGRÁFICA E A MÚSICA ERUDITA

1.1. O contexto internacional

Ao longo do século XX, o desenvolvimento da música gravada e consequente mercado permitiu uma constante assimilação de estéticas interpretativas e sonoras por parte dos artistas, ao mesmo tempo que gerou uma oferta cada vez maior e mais diversificada para um público em progressiva expansão. Por sua vez, desenvolveu-se uma dependência cada vez maior do registo fonográfico, muitas vezes como uma alternativa ou complemento mais confortável, móvel e versátil (por exemplo, a capacidade de reprodução em diferentes leitores e repetidas vezes) de fruição musical em detrimento do momento pontual, e efémero, do concerto. Em 2000, praticamente um século passado desde o advento do registo fonográfico, no seu livro *A Century of Recorded Music: Listening to Music History*, o musicólogo inglês Timothy Day traçava um panorama revelador do impacto do mercado discográfico nos hábitos de consumo musical do público melómano: «Even those music-lovers who frequently attended concerts and opera productions in 1998 usually listened to much more music through recordings than they experienced in live performances» (Day 2000: 199).

Este novo paradigma marcado pelo surgimento da música gravada desenvolve-se a partir da viragem para o século XX, após a invenção revolucionária do fonógrafo levada a cabo por Thomas Edison (1847-1931), concretizada em 1877. A descoberta de Edison resultou num aparelho que registava e reproduzia som num suporte de cilindro de papel de alumínio, originalmente projectado para a reprodução de voz falada (palavras gravadas), mas que rapidamente foi adaptado e melhorado para fins de gravação e reprodução musical. Apenas uma década depois, em 1887, uma equipa liderada pelo famoso inventor e cientista Alexander Graham Bell (1847-1922) desenvolve uma nova máquina de reprodução sonora, o grafofone, que utilizava cera em vez de papel de alumínio como matéria prima para o registo dos fonogramas, uma inovação à qual Edison rapidamente aderiu com o desenvolvimento de um novo fonógrafo para suporte de cilindro de cera. Os direitos desta nova invenção (de Bell e Edison) viriam a ser adquiridos por Jesse Lippincott (1843-1894), que criou em 1888 a North American Phonograph Company de forma a poder comercializar o fonógrafo através de uma rede

de companhias que vendiam as máquinas e fonogramas, entre as quais se inclui a Columbia Phonograph Company, em Washington. Ainda em 1887, o alemão Émile Berliner (1851-1929), estabelecido desde 1870 nos Estados Unidos da América (EUA), dá um passo fundamental para a emergência daquilo que ao longo das décadas seguintes se viria a transformar na indústria de música gravada, reproduzida através de suporte físico em disco, com a invenção do gramofone. Ao contrário do fonógrafo de Edison, que tinha uma utilização essencialmente doméstica, uma vez que os cilindros consistiam num suporte de difícil duplicação e de resistência débil, a invenção do suporte em disco por Berliner permitiu um enfoque maior do ponto de vista comercial, devido à maior fiabilidade e solidez desse material, que permitia elaborar uma matriz original posteriormente reproduzida e prensada em série de forma mais eficiente (Patmore 2009).

Estas duas máquinas de reprodução sonora e respectivos suportes (fonógrafo e cilindro; gramofone e disco) mantiveram-se em uso e comercialização em simultâneo até à primeira década do século XX, sendo que a partir de então a invenção de Berliner iria dominar o mercado comercial de fonogramas, contrariamente ao suporte de cilindro de Edison, cuja adesão por parte do mercado de consumo irá progressivamente diminuir ao longo das primeiras três décadas do século XX, resultando no seu desaparecimento de comercialização (Brock-Nannestad 2009). Desta forma, sobretudo a invenção de Berliner, e o desenvolvimento de uma indústria associada ao longo das décadas seguintes, possibilitou que «o mesmo produto chegava a um grande número de pessoas, em espaços geográficos distintos, tornando-se desse modo um bem de consumo *massificado*» (Losa 2013: 38).

1.1.1. O primeiro quartel do século XX: o desenvolvimento de uma indústria

A partir da última década do século XIX, começa a configurar-se paulatinamente um mercado de consumo de música gravada que se vai difundir internacionalmente ao longo das primeiras duas décadas do século XX, alimentado pela indústria fonográfica emergente nos EUA e a sua difusão na Europa, com o surgimento de empresas como a Edison Phonograph Company (1888) e a Columbia Phonograph Company (em 1887) nos EUA (na produção de fonógrafos e cilindros), e outras impulsionadas por Émil Berliner,

que distribuíam os seus gramofones e foram construindo catálogos de fonogramas em disco para diferentes mercados locais. Nos EUA Berliner fundou a Berliner Gramophone Company (1894) e em Inglaterra a Gramophone Company foi fundada em Londres em 1897 por William Barry Owen e Trevor Williams, como representante dos gramofones de Berliner para o mercado europeu. Pouco depois seria iniciada a sua primeira marca, Recording Angel (1899), e já no início do século XX é criado o catálogo His Master's Voice (HMV), substituindo a marca anterior, com o primeiro disco com o selo HMV no mercado europeu a ser lançado em 1909. Em 1898 a Deutsche Grammophon Gesellschaft (DG) é criada por Émil Berliner e seu irmão Joseph, a par com outras afiliadas da Gramophone Company pela Europa, alargando a expressão do gramofone no mercado europeu, inclusivamente com a criação de uma fábrica de produção de fonogramas em Hanover para abastecer a Europa ocidental e outra em Riga para fornecer os mercados do norte da Europa e da Rússia. No âmbito do mercado norte-americano a The Victor Talking Machine Company (Victor) é fundada em 1901 por Berliner e Eldridge R. Johnson (1867-1945)¹², mapeando o mercado norte-americano a partir de duas forças desde então: a Victor e a Columbia (Martland 1997).

Na Europa, apesar da forte implementação da Gramophone Company e companhias associadas, surgem outras empresas que irão também estabelecer-se no mercado da música gravada com alguma predominância. Logo em 1897 é estabelecida, em Inglaterra, a Columbia Graphophone Company (congénere da Columbia americana), em França a Les Phonographes Pathé (1894), e na Alemanha as marcas Odeon, Parlophone e Fonotipia, pertencentes ao grupo Carl Lindström A. G. (fundado em Berlim em 1893), e com uma forte implementação no mercado Europeu e Americano durante as primeiras duas décadas do século XX. Ao mesmo tempo vão surgindo outras empresas e etiquetas¹³ locais pelos principais centros europeus e nos Estados Unidos da América.

Neste contexto surgem novas funções e sectores de actividade profissional, como os técnicos de som, intérpretes de gravação, fábricas de discos, agentes comerciais e

¹² Entre outras invenções, Eldridge Johnson foi o responsável pelo desenvolvimento de um sistema mecânico de motor, aplicado ao gramofone, que permitia o funcionamento autónomo e uma rotação linear constante, aprimorando a qualidade de reprodução dos fonogramas.

¹³ Como 'etiqueta' (ou selo, correspondente ao termo inglês *label*) entende-se um catálogo, ou marca, específico pertencente a uma entidade editora (de carácter empresarial ou não). Várias editoras são proprietárias de uma ou mais etiquetas, que podem, ou não, consistir em catálogos, ou planos editoriais especializados, mediante diversos critérios.

produtores. No seio de todas essas funções, num primeiro momento e a uma escala global do repertório gravado, os intérpretes de gravação eram muitas vezes artistas de menor popularidade no meio concertístico quando comparados com os grandes intérpretes internacionais, sobretudo pelo facto destes últimos terem adoptado, em alguns casos, algum cepticismo em relação à fidelidade do registo sonoro, ou pelo facto de não se sentirem confortáveis com essa nova realidade, diferente do contexto de prática em concerto.

Os primeiros anos de desenvolvimento dos mecanismos de gravação e reprodução fonográfica para edição comercial, entre o cilindro de Edison e o disco de Berliner, não terão sido de imediata adesão por parte dos artistas profissionais já estabelecidos, uma vez que se expunham de uma forma até então inimaginável, ouvindo a reprodução das suas interpretações pela primeira vez, o que nem sempre resultava nas melhores reacções:

The famous German musician Hans von Bülow came to examine the new apparatus [fonógrafo]. He recorded a Chopin mazurka, then put the tubes to his ears and waited for the playback. What he heard caused him to faint dead away – though whether he was laid low by his own playing or merely by the poor reproduction of it has never been divulged (Gelatt 1956: 19).

Quase três décadas depois, após um desenvolvimento técnico e comercial assinalável que se vai processando na indústria fonográfica, o pianista Artur Schnabel, cuja postura crítica depreciava a gravação enquanto uma forma de «desumanizar a arte», enquanto um fenómeno contrário aos fundamentos essenciais do acto performativo como processo de comunicação entre artista e público, relata como as primeiras gravações que fez (em 1927 para a HMV) das 32 sonatas para piano de L. v. Beethoven¹⁴, foram uma experiência de grande constrangimento: «I suffered agonies and was in a state of despair [...] everything was artificial – the light, the air, the sound» (Schnabel 1970: 98).

As primeiras iniciativas de registo sonoro de repertório erudito

Como referem Peter Martland (1997), Robert Philip (2004b) e Timothy Day (2000), apesar de, desde o início, o registo fonográfico ter sido alvo da curiosidade de artistas reconhecidos, essas investidas foram sobretudo a título experimental, pela

¹⁴ Schnabel apresentou o conjunto completo das 32 sonatas para piano em sete recitais em Berlim no ano de 1927, no âmbito do centenário da morte de Beethoven; uma efeméride explorada por várias editoras através da gravação de edições comemorativas de diverso repertório.

curiosidade em registar pequenos excertos e ouvir pela primeira vez a sua reprodução mecânica. As primeiras gravações aconteceram nos estúdios das próprias empresas (ou em espaços improvisados para o efeito), através de cones acústicos que gravavam directamente para o suporte em cilindro ou em disco. Entre essas primeiras sessões de gravação que se conhecem, levadas a cabo por Edison ou pelos seus representantes em diferentes países, contam-se registos em 1887 do então jovem pianista Josef Hofmann (1876-1957), «the first classical recordings [...] probably made [...] in the laboratory of Thomas Alva Edison», excertos de música de cena mais populares (árias, números corais ou orquestrais)¹⁵ - entre os mais comuns gravados em cilindro contam-se arranjos do “Hallelujah” do *Messiah* de Georg Friedrich Händel, a abertura de *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart, a marcha de *Tannhäuser* de Richard Wagner ou o “Intermezzo” de *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni - bem como dois registos de Johannes Brahms em 1889 - um excerto da primeira das suas *Ungarische Tänze* e uma paráfrase sobre *Die Libelle* de Josef Strauss, gravadas por um representante alemão da Edison Laboratories (Theo Wangemann)¹⁶ - ou ainda Hans von Bülow, que nesse período também gravou para Edison tanto a solo ao piano, como dirigindo música orquestral na Metropolitan Opera House de New York, entre outros intérpretes e compositores de renome como Joseph Joachim, Sergei Rachmaninov, Richard Strauss ou Edward Elgar (Day 2000).

A tecnologia de captação através de cone acústico favorecia fontes sonoras de grande projecção e ataque (como instrumentos de sopro ou voz), mas tinha grandes limitações quando se tratava de captar instrumentos como o piano e, sobretudo, instrumentos de corda friccionada, cujas características dinâmicas e de projecção sonora são menos lineares. Por conseguinte, muito do repertório gravado ao longo do período da gravação acústica (até meados de 1925) foi condicionado pelas limitações implícitas às características e capacidade de captação do cone acústico. Apesar de se verificarem pontuais experiências de registo de agrupamentos de maiores dimensões (coros e orquestras), até à primeira década do século XX, os repertórios e tipologias de gravações que prevaleceram consistiram, sobretudo, em declamação de textos de natureza variada (poesia, orações, pequenos contos e discursos), música para bandas militares ou

¹⁵ «Fragments do exist from a performance of Handel’s *Israel in Egypt* conducted by August Manns at the Crystal Palace in south-east London on 29 June 1888 with a chorus of 3.025 voices...» (Day 2000: 1).

¹⁶ Jonathan Berger, “Brahms at the piano”: <https://ccrma.stanford.edu/groups/edison/brahms/brahms.html>, último acesso a 10 de Março de 2018.

filarmónicas, peças para instrumento solo (especialmente piano) de menores dimensões, como marchas, serenatas, polkas, entre outros exemplos, e árias de ópera com acompanhamento ao piano, cujo registo mais antigo conhecido data de 1895, com “La Donna è mobile” e “Questa o quella” de *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, pelo tenor Ferruccio Giannini (1868-1948), em Filadélfia, gravadas por Fred Gaisberg (Moore 1999: 22).

Na viragem para o século XX começam a surgir os primeiros catálogos de música gravada implementados no mercado internacional pelas grandes editoras e, simultaneamente, começa também a estabelecer-se a função de AR (Artistas e Repertório), que alguns representantes das grandes empresas vão desempenhar em vários territórios de implementação do mercado de gramofones e fonogramas em expansão internacional, numa constante prospecção pelos melhores artistas dispostos a gravar. As grandes empresas, com especial enfoque para a Gramophone Company, investem na gravação de repertório erudito e no registo de repertório da tradição popular através de um plano de expedições internacionais, com produtores e técnicos de som a viajarem para diferentes territórios mundiais para fazer esses registos em simultâneo com a demonstração de diferentes modelos de gramofone e da angariação de representantes locais das marcas (Moore 1999).

Entre os AR, técnicos e produtores que tomaram parte neste primeiro período de implementação internacional do mercado do gramofone e do fonograma destaca-se Fred Gaisberg (1873-1951), figura pioneira na produção fonográfica e o principal responsável pela criação de um mercado fonográfico de música erudita através da angariação de alguns dos grandes artistas do seu tempo. Gaisberg tinha uma sólida formação musical e começou a trabalhar em 1889 como pianista acompanhador para as gravações em cilindro para a Columbia Company, vindo posteriormente (1894) a trabalhar com Émil Berliner, acumulando as funções de técnico de gravação, no novo formato em disco que o inventor alemão desenvolveu. A partir de 1898 estabeleceu-se em Londres como AR e técnico de gravação da Gramophone Company, e em 1899 e 1903 fez diversas viagens por todo o mundo, com destaque para a Rússia, Índia, China e Escandinávia, onde além da música erudita, registou a música local em diversos fonogramas que eram depois postos a circular no mercado local através dos representantes da Gramophone. A principal actividade de Gaisberg centrou-se na produção discográfica de música erudita, na qual se tornou a grande referência da primeira metade do século XX, com gravações de grandes intérpretes a figurarem no seio dos catálogos da Gramophone Company (onde se destaca HMV),

onde se incluem nomes como Adelina Patti, Alessandro Moreschi, Luisa Tetrazzini, Amelita Galli-Curci, Mattia Battistini, Francesco Tamagno, Beniamino Gigli, Arturo Toscanini, Fritz Kreisler, John McCormack, Nellie Melba, Feodor Chaliapin, Alfred Cortot, Artur Schnabel, Jacques Thibaud, Jascha Heifetz, Pablo Casals, Mischa Elman e o mais famoso ícone do início do mercado da música gravada emergente nos primeiros anos do século passado, o tenor Enrico Caruso (1873-1921), que viria, logo a partir das suas primeiras gravações em 1902, a desencadear uma carreira cujo sucesso estrondoso se deveu, precisamente, às gravações que efectuou e que foram sendo editadas e distribuídas para o mercado internacional (Martland 1997: 21). Por sua vez, o êxito das gravações de Caruso, editadas no catálogo Red Label¹⁷ da HMV (e da Victor para o mercado Americano), viria a tornar-se fundamental para a difusão do registo fonográfico enquanto elemento central para os artistas profissionais no seio do mercado musical, conferindo por sua vez um patamar de prestígio à gravação de repertório erudito, «the result was an instant best seller, the first gramophone hit. By the end of the year he was world famous and fabulously rich. [...] Caruso's Red Labels convinced the rest of his profession that recording was more than just a gimmick (Lebrecht 2007: 11).

A formação de uma dinâmica de indústria e mercado no início do século XX

Ao longo das décadas seguintes verifica-se um grande desenvolvimento do mercado de música erudita gravada, que se vai replicar numa adesão cada vez maior por parte do público consumidor desta novidade, o que leva as principais empresas editoras a investirem em estúdios de gravação e fábricas de discos com linhas de produção cada vez mais capazes de corresponder a grandes tiragens. Em 1904 a Columbia Company constrói uma fábrica em Londres com o intuito de abastecer tanto o mercado britânico, como o internacional, em funcionamento a partir de 1905 e com uma tiragem diária de 10.000 fonogramas em cilindro e, um ano depois, passando para as 5.000 unidades em disco diárias. Em 1907 a Gramophone deixa de importar fonogramas da fábrica de Hanover e inaugura uma nova fábrica de prensagem em Hayes (Middlesex) com o mesmo intuito de diminuir os custos, aumentar a produção e abastecer um mercado em franco crescimento

¹⁷ Red Label, ou Red Seal, era a gama de maior prestígio dentro da hierarquia do catálogo HMV, especialmente constituída por repertório operático interpretado por cantores de maior fama. Esta etiqueta foi utilizada pela The Gramophone Company e empresas europeias associadas, bem como pela Victor Talking Machine, no âmbito do acordo de representação mútua estabelecido entre esta e a Gramophone. (Martland 1997).

(Martland 1997). Por conseguinte, aumenta significativamente a quantidade de intérpretes de renome que se dedicam à gravação, contratados pelos AR dos catálogos de música erudita das grandes empresas, passando a registar-se pela primeira vez, e para a posteridade, a acção artística do intérprete, que com o desenvolvimento da indústria fonográfica se torna o centro do mercado de música erudita, equiparando ou ultrapassando, por vezes, a popularidade da obra musical ou do compositor junto do público. Este, por conseguinte, passa progressivamente a assumir uma nova forma de consumir música, marcada pela reprodução sonora.

Nos EUA a Victor e a Columbia tornam-se as duas principais forças do mercado fonográfico de música erudita, dividindo algo que o musicólogo David Patmore caracteriza como um «duopólio» (Patmore 2009: 123). A Victor estabelece, inclusivamente, um acordo de representação mútua com a congénere inglesa Gramophone Company, com gravações e títulos partilhados nos catálogos editados pelas duas empresas, mas com uma divisão de territórios a explorar por cada parte: a Victor no mercado americano, Canadá e no extremo oriente (especialmente o Japão, onde criou em 1907 a Japan Victor Company - JVC); a Gramophone ficou com a exploração comercial do restante mercado internacional (Europa, África, Índia, Rússia e Austrália). Ao mesmo tempo, tanto as edições da HMV como da Victor (e outras marcas associadas, como a DG) adoptaram, desde o início do século XX, a famosa imagem que dera nome à HMV, a partir do quadro homónimo (*His Master's Voice*) do pintor francês Francis Barraud (1856-1924), onde um cão, de nome Nipper, escuta atentamente o som vindo de um gramofone, cujos direitos enquanto marca foram adquiridos pela Gramophone Company em 1899 (Martland 1997).

A partir da segunda década do século XX o mercado europeu de música erudita foi sobretudo abastecido pelas marcas Gramophone Company (HMV) e Columbia (com escritórios e fábricas distribuídos pelo território europeu para abastecer mercados de diferentes regiões), pela Pathé em França e pela Lindström A. G., que em 1908 adquiriu novas etiquetas, como a Homokord, Beka Records, Okeh, Odeon, e viria a tornar-se o principal concorrente das grandes companhias inglesas na Europa durante a década de 1910. Ao mesmo tempo, a Lindström A. G. investiu fortemente no mercado Americano, com a construção de uma fábrica na Argentina em 1913, para aumentar a produção e eficiência de distribuição na América do Sul, ao mesmo tempo que se perspectivava a

construção de outra fábrica nos EUA, que não se realizou devido ao eclodir da Primeira Guerra Mundial (Patmore 2009: 123).

O desencadear da Primeira Grande Guerra, em 1914, irá condicionar decisivamente a indústria fonográfica. Durante os quatro anos de guerra as fábricas inglesas da Columbia e da Gramophone são ocupadas e utilizadas para o fabrico de artilharia e munições. O Governo Alemão apropria-se da fábrica de Hanover pertencente ao grupo Gramophone e, perante a ameaça das forças alemãs, as instalações de Riga são fechadas. Em 1918 com o fim da guerra, e com a Revolução Russa de 1917, a Gramophone e a Columbia perdem as suas filiais na Alemanha e na Rússia (Martland 1997). A alemã Lidström A. G., após ter sido obrigada a fechar a sua filial da Odeon em Inglaterra, cria na Holanda uma nova empresa, a Transoceanic Trading Company, de modo a manter a sua actividade no mercado externo. Por sua vez, no mercado alemão a DG, afiliada da Gramophone e da Victor até 1914, perde esse suporte com o espoletar da guerra e, apesar de manter os direitos da marca HMV para o mercado germânico, irá ao longo das décadas seguintes manter-se muito fragilizada até ao final da Segunda Guerra Mundial, criando inclusivamente uma etiqueta específica para o mercado externo: a Polydor (1924). Após 1916, ano em que a DG deixa de representar o catálogo da Gramophone e da Victor, a empresa alemã, perante a necessidade de criar um catálogo próprio, centra-se na gravação de repertório e intérpretes germânicos, com nomes como Wilhelm Backhaus, Fritz Kreisler, Lotte Lehmann, Arthur Nikisch e a Berliner Philharmoniker a assumirem-se como as grandes referências. O mercado Russo, que até então tinha ocupado uma importante percentagem do mercado das grandes empresas, com artistas como Feodor Chaliapin, fechou-se com a instauração do regime comunista a partir de 1917.

Após a guerra, o mercado fonográfico europeu foi dominado pelas duas empresas inglesas com expressão internacional, a Gramophone e a Columbia (à imagem do que se verifica do outro lado do Atlântico entre a Victor e a Columbia americana), gerando uma crescente competitividade entre as duas editoras que resultou, por sua vez, numa maior dinamização do mercado e oferta para a sociedade de consumo.

Apesar do crescimento que se verifica no mercado europeu e americano nas primeiras duas décadas do século XX, o registo de repertório de música erudita foi muito condicionado por dois aspectos fundamentais: as tecnologias de captação; a duração dos fonogramas (tempo disponível de gravação). Acresce ainda a impossibilidade de edição

do material gravado, uma vez que a gravação era feita directamente em disco de cera, num número mínimo possível de interpretações integrais do material musical, cabendo ao responsável pela coordenação da gravação (por vezes o próprio técnico de som, outras os AR) decidir qual das versões seria a melhor para seguir para posterior produção de matriz e consequente cópia em discos de 78 rpm. Todo este processo era feito sem que se pudesse escutar o que tinha sido gravado, sendo isso apenas possível após a produção do disco. Perante estas condicionantes as formações de maiores dimensões (orquestras ou agrupamentos numerosos) foram as principais vítimas da fidelidade sonora deficiente numa captação a grande escala através de cones acústicos, uma vez que se tratava de uma tecnologia de capacidade muito limitada do ponto de vista do espectro sonoro que conseguia ser abrangido, quer ao nível da gama de frequências, quer do ponto de vista da clareza e uniformidade da captação.

In the pre-electric studio, orchestras were drastically reduced in size, to a maximum of perhaps thirty, in order to fit into the room and to be close enough to the horn. In recordings of operatic arias the best position was occupied by the singer, so the orchestra was at a disadvantage. To compensate for this, string sections were often adapted into a strange hybrid creation which would have sounded dreadful in the concert hall [...] but could at least be heard (Philip 2004b: 27).

O maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957), que foi um dos primeiros a levar a cabo uma discografia considerável, tinha grandes reservas em gravar nos anos que antecederam a gravação eléctrica (1925), nomeadamente pelo facto de ter de reduzir recorrentemente o efectivo orquestral e se ver obrigado a fazer adaptações, como reforçar os contrabaixos com o acrescento de uma tuba (cujas projecção sonora permitia fazer a mesma parte musical chegar mais audível ao cone de captação), entre outras condicionantes comuns na gravação de orquestra neste período. A captação consistia num processo completamente distinto da prática musical tradicional, de concerto, uma vez que obrigava, em alguns casos, a adaptar as próprias fontes musicais para o efeito:

Of major composers working in the early days of recordings, Elgar, Richard Strauss and Rachmaninoff were the first to take recordings seriously, conducting and playing pre-electric records of a number of their works. Elgar went to great efforts to rescore his music for the limited technology (Philip 2004b: 29).

As limitações de tempo de gravação disponível para registo nos fonogramas também condicionaram a escolha de repertório e a forma como o mesmo era adaptado

para gravação. Ferruccio Busoni (1866-1924), que gravou pela primeira vez em 1919, recordava como fora um exercício complicado reduzir e adaptar o arranjo que Franz Liszt escreveu da “Valsa” de *Faust* de Charles Gounod num máximo de quatro minutos disponíveis para gravação em disco, quando a obra tinha uma duração média de cerca de dez minutos: «That meant quickly cutting, patching and improvising, so that there should still be some sense left in it» (Philip 2004b: 29).

1.1.2. A gravação eléctrica e as *majors*

A década de 1920 é marcada pelo desenvolvimento das tecnologias de gravação, sobretudo com o início da gravação eléctrica em 1925, desenvolvida pela Bell Laboratories sob a denominação de Western Electric e adoptada inicialmente (entre 1924 e 1925) pela Victor Talking Machine e pela Columbia e, a partir de 1926, por todas as outras grandes empresas internacionais, dando-se um novo passo na indústria fonográfica. Verifica-se, então, uma evolução significativa na qualidade de gravação e abre-se o espectro de música gravada devido à maior facilidade e possibilidades de captação, em contrapartida com a técnica precedente de captação mecânica (cone acústico), que como vimos condicionava a disposição de músicos e a quantidade, e qualidade, de informação sonora registada. Enquanto que a tecnologia de gravação acústica até então utilizada permitia um alcance de frequências entre 164 e 2000 Hertz (Hz), a gravação eléctrica permitia captar entre 50 a 5000 Hz (Martland 1997: 152). Por sua vez, a captação através de microfone permitia que os músicos gravassem em condições idênticas às da prática musical de concerto, ao contrário da gravação mecânica que exigia uma disposição de músicos mais próxima e condensada em relação ao cone acústico. Em simultâneo as empresas fonográficas desenvolveram a qualidade de leitura e reprodução dos gramofones munidos por alimentação eléctrica, e também a sua capacidade móvel, tornando-os produtos cada vez mais portáteis, um aspecto preponderante para difundir ainda mais esse *medium* junto do público consumidor.

Em 1931, com a gravação eléctrica completamente implementada na indústria fonográfica internacional, Sergei Rachmaninov (1873-1943) contrapunha a fidelidade

sonora entre a gravação acústica e as novas possibilidades da captação eléctrica através do microfone¹⁸:

Twelve years ago [1919], when I was making my first records with Edison in America, the piano came out with a thin, tinkling tone. It sounded exactly like the Russian balalaika [...] and results produced by the acoustical process in use when I began to record for "His Master's Voice" in 1920 were far from satisfactory. It is only the perfecting of electrical recording during the last three years combined with recent astonishing improvements in the gramophones themselves that has given us piano reproduction of a fidelity, variety and depth of tone that could hardly be bettered [...] In fact, through the medium of the gramophone we can now offer the public performances closely similar to those we give on the concert platform.

Logo no ano em que se inicia a revolução técnica operada com o surgimento da gravação eléctrica, verifica-se um aumento significativo da música gravada por grandes orquestras e maestros internacionais. Em Julho de 1925 a Victor lança no mercado a sua primeira edição gravada através de microfones precisamente com a Philadelphia Orchestra, sob a direcção de Leopold Stokowski, numa interpretação da *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns, à qual se seguiriam outras gravações. Já no final de 1925 a HMV lança a primeira gravação eléctrica de repertório sinfónico, a *4ª Sinfonia* de Piotr Ilyich Tchaikovsky, pela Orquestra do Royal Albert Hall sob a batuta de Landon Ronald¹⁹, que constituiria um ponto de partida para um aumento exponencial de novas gravações de um vasto leque de repertório que viriam a suceder ao longo dos anos seguintes, sem limitações ou adaptações impostas aos efectivos musicais, o que permitiu ampliar o número de gravações e edições comerciais de música orquestral, música de câmara, obras corais e repertório operático, garantindo ao mesmo tempo uma fiabilidade sonora e acústica sem precedentes (Day 2000). Em 1926 a Columbia inglesa edita a primeira gravação integral da *Symphonie Fantastique* de Hector Berlioz, gravada pela Orquestra Sinfónica de Londres sob a direcção de Felix Weingartner, e a mesma orquestra, dirigida por Albert Coates, grava para a HMV, no mesmo ano, uma selecção de números

¹⁸ “Rachmaninov on the future of broadcasting – A revealing interview with Sergey Rachmaninov from April 1931”, publicado a 1 de Abril de 2015 em: <https://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>, último acesso a 24 de Abril de 2018.

¹⁹ Além de maestro com uma actividade assinalável no meio musical inglês, Landon Ronald (1873-1938) era também consultor musical da Gramophone desde 1900, trabalhando directamente com Fred Gaisberg na angariação de grandes intérpretes internacionais (sobretudo cantores, como Nellie Melba, Adelina Patti, Emma Calvé, Pol Plançon ou Antonio Scotti) e viria a assumir o cargo de director da HMV em 1930, e posteriormente co-fundador da EMI (Electrical and Musical Industries, Ltd.) em 1931.

instrumentais de *Die Walküre* e *Götterdämmerung* de Richard Wagner. O musicólogo e crítico musical inglês Ernest Newman (1868-1959), num artigo publicado no periódico *Sunday Times* a 11 de Julho de 1926, atestava a revolução da gravação eléctrica carimbada através destas primeiras gravações: «at last an orchestra really sounds like an orchestra; we get from these records what we rarely had before – the physical delight of passionate music in the concert room or opera house» (Gelatt 1956: 178).

Revisitando uma entrevista de Rachmaninov à revista *Gramophone*, em Abril de 1931 (à qual recorri atrás)²⁰, o pianista e compositor russo, que já tinha efectuado gravações ao longo das duas décadas anteriores, enaltecia as novas possibilidades atingidas com a gravação eléctrica da seguinte forma:

such perfection of detail and balance between piano and orchestra. These discs, like all those made by the Philadelphians, were recorded in a concert hall, where we played exactly as though we were giving a public performance. Naturally, this method ensures the most realistic results, but in any case, no studio exists, even in America, that could accommodate an orchestra of a hundred and ten players.

Além das vantagens do ponto de vista do processo de gravação, aumenta o número de intérpretes a dedicar-se ao registo fonográfico, fruto da maior fidelidade dos meios técnicos, permitindo registar um retrato sonoro cada vez mais consonante com as características distintivas de cada intérprete. Simultaneamente, a nova tecnologia de captação e registo permitiu um alargamento da oferta disponível no mercado de consumo do disco, quer do ponto de vista do repertório, quer no que diz respeito à quantidade crescente de diferentes interpretações de um mesmo núcleo dentro do repertório erudito, enriquecendo sobremaneira a diversidade de versões disponíveis de uma mesma obra para o público melómano.

Where, before the war, no one could have asserted empirically that Ferruccio Busoni was a *better* pianist than Ignacy Jan Paderewski, now it was possible to measure Kempff against Wilhelm Backhaus and, music in lap and, music in lap and stopwatch in hand, checking every note in the Moonlight Sonata and timing each movement against Beethoven's metronome mark, *prove* that Kempff was materially superior [...] Artists became bitter enemies and listeners were confused. Soon, it was not enough to have one Moonlight in the living-room cabinet; two or three sets displayed intellectual breadth and

²⁰ “Rachmaninov on the future of broadcasting – A revealing interview with Sergey Rachmaninov from April 1931”, publicado a 1 de Abril de 2015 em: <https://www.gramophone.co.uk/feature/rachmaninov-on-the-future-of-broadcasting>, último acesso a 24 de Abril de 2018.

civilized tolerance. Where emperors in Vienna once staged live contests between Mozart and Clementi, the suburban homeowner in Peckham or Pittsburgh now played Rachmaninov against Vladimir Horowitz for a satisfying close shave. An element of sporting competition entered the musical game (Lebrecht 2007: 8).

Perante um novo quadro de prosperidade da indústria fonográfica verifica-se um crescimento abrupto de vendas de discos como nunca antes registado - em 1929, apenas nos EUA, as vendas de discos contabilizaram um total de 150 milhões de unidades (Gronow & Saunio 1998). Consequentemente, gera-se uma gradual competitividade entre os catálogos de diferentes etiquetas que procuram garantir a disponibilização de gravações de um repertório *mainstream* cada vez mais alargado, que se vai estabelecendo no seio do mercado internacional - as grandes obras sinfónicas, repertório para instrumento solo e ópera italiana, que vão estabelecer um cânone de repertório no seio da música erudita gravada que até meados da década de 1960 irá raras vezes contar com obras do século XX ou de períodos anteriores à segunda metade do século XVIII.

A reconfiguração das *majors* e a recuperação do mercado após a Primeira Guerra Mundial

A década de 1920 é também marcada pelas vicissitudes consequentes da Primeira Guerra Mundial, nomeadamente com alterações drásticas no seio da indústria fonográfica alemã, em contraposição com um cenário de maior desenvolvimento do mercado liderado pelas empresas inglesas e americanas, e seus representantes europeus, com os catálogos da Columbia (na Europa e na América), da Gramophone (HMV) e da Victor a dominarem a oferta de música erudita gravada pelos mais destacados intérpretes internacionais. A Gramophone, a Victor e a Columbia inglesa (reconfigurada) tornam-se as principais forças no mercado internacional e através de diferentes operações de investimento de capital e aquisição de acções entre as empresas congéneres (Victor e Gramophone; Columbia americana e inglesa) conseguem fazer face à Recessão de 1920-1921. Em meados de 1920 a Victor adquire 50% das acções da Gramophone, numa operação de entrada de capital para a empresa inglesa que lhe permite expandir-se consideravelmente à escala internacional. Em 1922, após a Columbia americana entrar em recessão, a sua congénere inglesa, liderada por Louis Sterling (1879-1958) (com funções na empresa desde 1910), consegue levar a cabo uma operação de compra de uma parte considerável

das acções da Columbia americana e a aquisição total da Columbia inglesa em 1923 (Martland 1997).

Perante este cenário de crescimento, a Gramophone (HMV) desencadeia um conjunto de iniciativas que irão ser preponderantes para a dinamização do mercado discográfico e para a rentabilização da gravação eléctrica e das vantagens e possibilidades inerentes. Funda uma divisão de prospecção e representação de artistas à escala global, o International Artists Department, que permitiu garantir a contratação e gestão de alguns dos melhores artistas internacionais de uma forma cada vez mais directa, diminuindo a necessidade de depender de representantes locais. Criou em 1925 a Electrola, filial para o mercado alemão, de modo a colmatar a perda do negócio da DG com o início da guerra, ao mesmo tempo que investiu em novas filiais e fábricas em países como a Holanda, Itália, França, Turquia, Índia ou Austrália. Em 1921 foi aberta ao público a primeira loja HMV, na Oxford Street de Londres, cuja cerimónia foi presidida por Edward Elgar (1857-1934), e em 1926 a empresa inglesa inaugura a primeira carrinha/estúdio HMV de gravação de exteriores, o que possibilitou inúmeras gravações em diversos locais históricos e salas de concerto, espaços mais adequados aos diferentes repertórios, sem limitações de espaço e necessidade de adaptação dos efectivos instrumentais. Ainda em 1926, a HMV grava e edita uma interpretação do salmo *Hear My Prayer* composto por Felix Mendelssohn, pelo jovem cantor de 15 anos, Ernest Lough (1911-2000), membro do Coro de Temple Church de Londres (gravada nessa mesma igreja), que vendeu cerca de 1 milhão de cópias apenas nesse ano – um número de vendas *record* até então (Southall 2009: 19).

Por sua vez, a Columbia Graphophone Company irá também prosperar no mercado internacional até 1931. Sob a direcção de L. Sterling a Columbia inaugura e reestrutura fábricas em vários países europeus, nos EUA, Brasil, Argentina, Austrália, e recupera sucessivamente a sua parente americana que adquire por completo em 1925 (como forma de explorar as patentes da gravação eléctrica apenas disponível a empresas americanas). Simultaneamente, a Columbia compra parte da Lindström A. G. (incluindo os seus estúdios em Londres), na altura a maior empresa alemã de produção de fonogramas, e a sua filial holandesa (Transoceanic Trading), bem como as etiquetas Odeon e Parlophone que pertenciam à empresa alemã - com estes catálogos transitaram para a Columbia artistas de grande sucesso internacional como os cantores Lotte Lehmann, Conchita Supervía, Joseph Schmidt e Richard Tauber, o pianista Moriz

Rosenthal e o maestro Frieder Weissmann. Na mesma política de investimento à escala mundial a Columbia irá implementar-se no mercado asiático, sobretudo com a compra da maior empresa de produção discográfica do Japão (The Nipponophone Company) em 1927, e a aquisição da divisão de gravação da empresa líder francesa na época, a Pathé, em 1928 (Martland 1997). Ao mesmo tempo, adquiriu outras pequenas editoras norte-americanas, nomeadamente a etiqueta Okeh, com catálogos de música popular, *jazz* e outros géneros musicais em expansão para diferentes públicos.

Num período em que a DG se encontrava em grandes dificuldades e em que a Gramophone repartia com a Victor os mercados de exploração, esta operação de aquisição das parcelas mais importantes da indústria fonográfica internacional garantiu à Columbia uma forte expressão no mercado discográfico internacional: «between 1919 and 1931, no record company enjoyed a brighter future than The Columbia Graphophone Company» (Martland 1997: 114). Para isso contribuiu a recuperação da filial americana, desde 1925 rebaptizada de Columbia Phonograph Co., com a reestruturação das suas instalações de produção de discos que, na segunda metade da década, apresentava já um crescimento e lucros assinaláveis.

Entre os mais destacados artistas que gravaram para a Columbia nesta fase contam-se os nomes do violinista Joseph Szigeti e do violoncelista Emanuel Feuermann, do soprano Eva Turner, dos maestros Thomas Beecham, Eugene Ormandy, Felix Weingartner, Karl Muck (1859-1940), Bruno Walter, Ernest Ansermet e Henry Wood, e de compositores que dirigiram gravações das suas próprias obras - Igor Stravinsky, Gustav Holst, Alexander Glazunov, Maurice Ravel, Manuel de Falla, Francis Poulenc ou Béla Bartók -, o que contribuiu para alargar até à música do início do século XX o repertório disponível ao público melómano. A Columbia foi também a primeira companhia discográfica a fazer gravações do Festival de Bayreuth, ao mesmo tempo que realizou diversas gravações em salas de concerto e espaços históricos, com efectivos incomparavelmente superiores aos que até então tinha sido possível captar, antes da implementação do microfone. Um dos exemplos mais notáveis foi um dos últimos concertos do Handel Festival, no Crystal Palace (Londres), ocorrido e gravado em 1926 e com um programa de excertos do *Messiah* de G. F. Händel, interpretados por um coro de 3000 cantores e uma orquestra com 500 músicos sob a direcção de Henry Wood (Martland 1997).

By 1930, under the leadership of Louis Sterling, The Columbia Graphophone Company was a major engine of growth and innovation [...] in the highly competitive international recording industry [...] By expanding its overseas markets, Columbia had become an important multinacional, capable of meeting the diverse musical needs of consumers in every part of the world (Martland 1997: 131).

No final da década de 1920 o desenvolvimento da telefonia e a proliferação de estações radiofónicas constituiu-se como um veículo preponderante para a difusão e fruição da música gravada, que até aos nossos dias se configurou como um elemento fundamental no seio dos *media* para a promoção e divulgação da música erudita e, consequentemente, das edições comerciais que são lançadas no mercado. No entanto, numa primeira fase, essa novidade configurou-se como uma ameaça para o mercado fonográfico, sobretudo no contexto norte-americano em que a rádio tinha uma actividade sobretudo comercial, ao contrário da Europa onde grande parte das emissoras eram órgãos de comunicação do Estado, «assumindo uma vocação cívica e cultural, distinta da vocação comercial das estações norte-americanas» (Abreu 2010: 78).

Nesse sentido, a solução das editoras americanas passou pela integração de redes radiofónicas integradas nas próprias companhias fonográficas e vice-versa. Em 1927 a Columbia comprou uma rede de radiodifusão de New York e passou a denominar-se Columbia Broadcasting System (CBS)²¹. Numa operação em sentido contrário, em 1929 a Radio Corporation of America (RCA), criada em 1919, comprou a Victor Talking Machine e criou a RCA-Victor. Assim, no final da década de 1920 a indústria fonográfica mundial era liderada por quatro grandes multinacionais: a Gramophone e a Columbia na Europa; a RCA-Victor e a CBS nos EUA.

A DG deu continuidade à criação de um catálogo próprio onde se destacaram as gravações integrais das sinfonias de Beethoven pela Berlin Staatskapelle sob a direcção de diversos maestros, entre outras obras maiores do repertório sinfónico germânico, bem como as primeiras gravações de Wilhelm Furtwängler (1886-1954) em 1926 - até então o maestro alemão havia demonstrado grande cepticismo em relação ao registo fonográfico -, com a 5ª *Sinfonia* de Ludwig van Beethoven e a Abertura de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber, à frente da Berliner Philharmoniker. Ao longo da segunda metade da década gravaram também para a editora alemã maestros como Otto Klemperer, Hans Pfitzner, Hans Knappertsbusch, Bruno Walter, Erich Kleiber e Richard Strauss,

²¹ A CBS viria posteriormente a constituir-se como uma das maiores redes norte-americanas de televisão.

conferindo ao catálogo da DG uma marcada aposta na música orquestral, gravada pelos dois agrupamentos de Berlim acima referidos. No final da década, e a comprovar o crescimento da DG dentro do mercado europeu, a empresa atingia uma produção média anual a rondar 10 milhões de unidades, produzidas na fábrica de Hanover que deixara de pertencer à Gramophone após a Primeira Guerra Mundial.²²

É também importante o papel que as revistas especializadas na divulgação e crítica de edições fonográficas assumem enquanto *medium* entre as editoras e o público. Como relembra Norman Lebrecht, a *Billboard* é fundada em 1894 nos EUA. A *Diapason* francesa, fundada em 1909, irá progressivamente dedicar atenções às edições que vão surgindo, e a *The Gramophone* (1923) é criada pelo escritor e crítico escocês Compton Mackenzie (1883-1972) especificamente como um periódico dedicado ao mercado fonográfico, um modelo que irá difundir-se através de outras publicações que irão surgir nos diferentes países europeus e nos EUA ao longo do século XX (Symes 2004: 160-162).²³ Como destaca N. Lebrecht, o impacto destas publicações tinha um peso, por vezes, considerável nos resultados de vendas e promoção das editoras «*Gramophone attracted 80,000 subscribers at peak and could make the difference between profit and loss for major labels*» (Lebrecht 2007: 62). Ao longo da segunda metade do século XX, o crescimento exponencial de inúmeras publicações periódicas especializadas na indústria de suportes de produção e de edições fonográficas assumiu um papel de grande relevo na formação do público consumidor de música gravada, bem como na sedimentação de práticas de audição e apreciação, como salienta Colin Symes:

Magazines have provided a means by which consumers have been able to keep themselves informed about developments in recording – not just the continuous streams of discs released every month and the dramatic changes to the industry associated with the developments of new formats of reproduction. Magazines have played a central role

²² <https://www.deutschegrammophon.com/en/album/discover/dg-history.html?id=575#d05>, último acesso a 26 de Abril de 2018.

²³ O mercado da imprensa especializada na música erudita, com enfoque no mercado discográfico, irá expandir-se exponencialmente na segunda metade do século XX, com o surgimento de novas publicações por todo o mundo, onde se destacam a *High Fidelity* (1951-1989), *Neue Musikzeitung* (1952), *Fanfare* (1977), *Le Monde de la Musique* (1978-2009), *Scherzo* (1985), *BBC Music Magazine* (1992), *Classics FM Magazine* (1995) ou a *International Record Review* (2000-2015). Estas revistas, além de outras secções de divulgação e crítica musical que vão surgindo em periódicos generalistas, centraram uma parte considerável da sua acção na divulgação, promoção e recensão crítica de discos, o que a criação de ‘charts’ de popularidade e de vendas – durante a segunda metade do século XX estas tabelas foram lideradas e abalizadas pela *Billboard* - que, com menor ou maior impacto, condicionaram o público e, ainda mais, a competitividade entre editoras e artistas no mercado da gravação.

in mapping these changes for consumers. They have also been the main mechanisms through which the phonographic “laity” has acquired the “epistemology” of recording, its vocabulary and values, jargon and ideas. Their constant citation in record magazines has helped to reproduce and domesticate, regularize and normalize the myriad habits associated with acquiring and listening to recordings (Symes 2004: 152-153).

Como forma de alargar o repertório gravado surgem na década de 1920 iniciativas de associação de subscrição com o intuito de garantir a produção de gravações previamente definidas em torno de compositores ou repertório específico. A primeira dessas sociedades, a National Gramophonic Society, foi fundada em 1924, «in an attempt to persuade record companies to be more adventurous in their choice of recorded repertory, and to convince them that a public existed for music currently being ignored» (Day 2000: 67). Seguiram-se outras iniciativas similares, e a própria Gramophone, sob a iniciativa do produtor Walter Legge (1906-1979), viria a adoptar um plano idêntico de edições para sociedades dedicadas a planos de repertório específico que subscreviam, e garantiam a viabilidade para a produção de séries de gravações. São exemplo a criação de sociedades de subscrição que garantiram novas gravações no seio da HMV como: a Hugo Wolf Society, para a gravação de *lieder* de Wolf; a Beethoven Society, que garantiu o registo integral das sonatas e outro repertório de Beethoven para piano, por Artur Schnabel (entre 1932 e 1939); a Haydn Chamber Music Society, com diversos volumes dedicados aos quartetos de cordas de Joseph Haydn, na sua maior parte gravados pelo Pro Arte Quartet; a Bach Organ Society, com diversas gravações do organista Albert Schweitzer (1875-1965), entre outras séries dedicadas à música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), como as gravações de Pablo Casals (1876-1973) das *Suites para Violoncelo* ou as *Variações Goldberg* por Wanda Landowska (1879-1959). Na sua maior parte, estas edições reuniam um conjunto de conteúdos mais extenso de notas auxiliares e outra informação sobre o repertório e compositores gravados do que o que acontecia com as edições normais dos catálogos das editoras, fruto de se tratar de um produto que era realizado num modelo em que o financiamento era assegurado por um público subscritor especializado.

No seio da edição fonográfica deste período, produzida a partir do modelo das sociedades de subscrição, sobressaem as colecções *2000 Years of Music* (1931) e *L’Antologie Sonore* (1933), «the biggest anthology of all», impulsionadas e dirigidas por Curt Sachs (1881-1959), historiador de arte com um marcado interesse pela história da

música, que consistiram em colecções discográficas com largas dezenas de volumes publicados, prolongando as suas edições até aos anos cinquenta, editada pela Pathé-Marconi francesa, com repertório que ia desde canto gregoriano até música do final do Classicismo da Primeira Escola de Viena (Day 2000)²⁴.

Os anos 30 e a Segunda Guerra Mundial

Após o período de recuperação e grande desenvolvimento que se assistiu ao longo da década de 1920, a Depressão da década de 1930 viria a ter um impacte determinante na história da indústria fonográfica, colocando em causa a viabilidade do mercado fonográfico, com efeito na orgânica das grandes editoras, com um colapso de vendas de discos e gramofones. A solução encontrada para as empresas inglesas consistiu na fusão da Gramophone e da Columbia numa empresa ainda maior em 1931: a Electric and Musical Industries Ltd. (EMI). Também no ano de 1931 a nova empresa inaugurou os célebres estúdios Abbey Road (Londres), com Edward Elgar a assumir as honras da cerimónia, com a gravação de “Land of Hope and Glory”, de *March of Pomp and Circumstance n.º 1*, pela Orquestra Sinfónica de Londres sob a direcção do próprio compositor. Os estúdios Abbey Road tornaram-se rapidamente uma referência para a gravação com as melhores condições e mais alta tecnologia da época, granjeando as atenções de intérpretes como Toscanini, Beecham, Furtwängler, Adrian Boult, Schnabel ou o jovem prodígio Yehudi Menuhin, entre muitos outros artistas de renome que fizeram com que Abbey Road adquirisse uma aura mítica ao longo das décadas seguintes, como um dos mais importantes espaços de gravação de onde saíram centenas de discos, e um autêntico quartel general precioso para a EMI. Apesar de sofrer perdas significativas na venda de discos entre 1930 e 1937 - em 1933 a EMI tem uma quebra no valor de 1 milhão de libras esterlinas como resultado da Depressão - a EMI viria a manter-se como a principal companhia de música erudita gravada no mercado internacional, gerindo a partir de então dois catálogos, a Columbia e a HMV, com departamentos, artistas e produtores independentes, mantendo assim acesa a disputa entre as duas etiquetas ao longo das quatro décadas seguintes (Southall 2009).

²⁴ Entre outras colecções discográficas que surgem neste período destacam-se ainda outras duas: *The Columbia History of Music Through Ear and Eye*, editada entre 1930 e 1939, sob a direcção de Percy Scholes (1877-1958), e que registou repertório desde o organum da Escola de Notre Dame dos séculos XI e XII até música dos primeiros anos do século XX; *2000 Years of Music*, editada em 1931 pela Parlophone, com repertório desde a antiguidade grega até ao barroco tardio (Day 2000: 79).

Nos EUA, após três anos (1930-1933) de queda constante de vendas de discos, a implementação em 1932 do New Deal, pelo presidente Franklin Roosevelt, permitiu um novo fulgor económico que teve reflexo a partir de meados de 1935 na indústria fonográfica, com um novo crescimento nos anos seguintes, alargando-se o repertório e adensando-se a figura do intérprete, sobretudo os grandes maestros como grandes celebridades.

Once the most popular works had been committed to disc across all labels, rivalry then took form of each appreciation' catalogue, drawing upon the traditional symphonic repertoire, but distinguished by the participation of rival musicians. This process in turn gave rise to the concept of the 'star' or 'celebrity' conductor, with each company proclaiming the definitive character of their particular champion's interpretations (Patmore 2009: 128).

Um dos casos paradigmáticos deste novo enquadramento do intérprete no seio da indústria fonográfica é o caso de Arturo Toscanini, que irá realizar inúmeras gravações para transmissões radiofónicas e outras para edições fonográficas, sobretudo para os catálogos da Columbia e HMV e, posteriormente, para a RCA-Victor, nomeadamente com a Orquestra Sinfónica da NBC (a rede de rádio de norte-americana National Broadcasting Company), fundada por David Sarnoff (1891-1971) em 1937. A Toscanini sucedeu o maestro Leopold Stokowski, um dos que mais se dedicou à gravação fonográfica na sua geração.

É também neste período que surge a Decca (1929), editora que irá, a partir da década de 1950, rivalizar com as etiquetas da EMI, e tornar-se uma referência no mercado de música erudita internacional, com artistas como Pierre Monteux, Ernest Ansermet e a Orchestre de la Suisse Romande, Georg Solti, Birgit Nilson, Kirsten Flagstad e da geração seguinte, com Joan Sutherland, Leontyne Price, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, Alfred Brendel, Zubin Mehta, Christopher Hogwood, Neville Marriner e The Academy of Saint Martin-in-the-Fields, entre outros.

Apesar da recuperação da indústria fonográfica no final da década, as vicissitudes de um século conturbado por constantes transformações sociais e políticas não tardaram a colocar um novo período de crise. Com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a indústria fonográfica e a vida musical voltariam a sofrer transformações assinaláveis. Com a ascensão de Adolf Hitler em 1933 e a difusão do regime Nazi muitos compositores e músicos judeus viram-se obrigados ao exílio, com uma grande parte a estabelecer-se

nos EUA (Otto Klemperer, Arnold Schoenberg, Bruno Walter, Kurt Weill, entre outros), ao mesmo tempo que aqueles que ficaram na Alemanha foram proibidos de trabalhar, o que se reflectiu na vida musical germânica desse período (incluindo as estruturas das orquestras) e, consequentemente, nos artistas que então gravaram para as editoras alemãs, também elas sob grande vigilância por parte do Terceiro Reich no que dizia respeito aos conteúdos musicais e artistas autorizados a gravar²⁵. Nesse contexto, além de maestros como Wilhelm Furtwängler ou Karl Böhm, que se mantiveram activos na Alemanha, sobressai a actividade de Herbert von Karajan (1908-1989), que levou a cabo, desde então, uma vasta discografia com a Berlin Staatskapelle, Berliner Philharmoniker e com a Concertgebouw de Amesterdão (com quem gravou uma série de discos em 1943, sob a égide do regime Nazi), que permitiu ao maestro alemão dar um primeiro passo numa carreira muito marcada pela discografia que construiu enquanto um dos principais defensores do registo fonográfico como forma privilegiada de «extend the domain of musical representation on record beyond that possible in the concert» (Symes 2004: 55).

Além da situação crítica da vida musical alemã, as empresas fonográficas internacionais voltaram, tal como acontecera na Primeira Guerra, a ter as suas fábricas ocupadas para efeitos de fabrico de armamento, ao mesmo tempo que a dificuldade em importar matéria prima para a produção de fonogramas (vinda dos países do extremo oriente) contribuiu para um novo período de estagnação da indústria fonográfica (Patmore 2009: 127).

1.1.3. O novo tempo para a música erudita em disco (c. 1946 - c. 1983)

Com o final da guerra verifica-se uma nova abertura entre os diferentes mercados nacionais europeus, inclusivamente em solo germânico, com as grandes editoras inglesas a voltarem a estabelecer colaborações com artistas e agrupamentos alemães, como é o caso da EMI que irá celebrar em 1946 um contrato com Karajan (e pouco depois com Elizabeth Schwarzkopf), o qual tinha sido a principal figura do catálogo da DG durante

²⁵ «On 9 May 1942 the Gestapo formally prohibits DG from producing masters using Jewish artists and orders the destruction of all records in which they are featured»: <https://www.deutschegrammophon.com/en/album/discover/dg-history.html?id=575#d05>, último acesso a 26 de Abril de 2018.

os anos da guerra. No entanto, fruto da sua ligação ao partido Nazi, durante o pós-guerra Karajan foi proibido pelas forças americanas de actuar em público, uma directriz que não incluía as participações em gravações. Deste modo, Walter Legge (produtor da EMI) garantiu a contratação do maestro germânico, resultando numa riquíssima discografia para a companhia inglesa, com a Wiener Philharmoniker no Musikverein (do qual se tornou director artístico em 1949), com a Philharmonia Orchestra²⁶, a Berlin Philharmoniker (na qual sucedeu a Furtwängler como maestro titular desde 1956 até ao final da sua vida em 1989) e ainda a Orchestre de Paris. Karajan voltaria a gravar exclusivamente para a DG a partir de 1959, perfazendo uma discografia de centenas de títulos ao longo da sua carreira.

Em 1945 a DG, que em 1941 tinha sido adquirida pela Siemens & Halske (empresa que colaborou intensamente com o Terceiro Reich durante o Holocausto) será alvo de um profundo investimento de forma a recuperar das consequências devastadoras que a guerra e a associação da editora e seus detentores à acção Nazi (cuja intervenção nas políticas editoriais da empresa se fez sentir desde o repertório gravado aos artistas escolhidos) tiveram para a empresa no seio do mercado internacional. A sua imagem foi redefinida, com o famoso logotipo amarelo que se mantém até hoje, e o seu catálogo reestruturado em grande medida sob a direcção de Elsa Schiller (1897-1974), antiga vítima do regime nazi que sobreviveu ao Holocausto. Schiller tornou-se uma importante dinamizadora da vida musical em Berlim no pós-guerra através do trabalho que levou a cabo na RIAS (estação americana de rádio em Berlim), com a concretização da orquestra da RIAS, sob a direcção de Ferenc Fricsay (1914-1963). A partir de 1952 foi a produtora responsável pelo catálogo da DG, e ao longo da década liderou a reabilitação da editora alemã no mercado internacional. Esta renovação, acarretando simultaneamente um simbolismo redentor, revitalizou o catálogo e a fama internacional da DG nas décadas seguintes e levou à recuperação gradual do interesse de grandes intérpretes internacionais

²⁶ A Philharmonia Orchestra foi fundada em 1946 pelo eminente produtor inglês da EMI Walter Legge, constituindo-se como uma orquestra independente, formada por alguns dos melhores músicos da época, e tornando-se uma das mais prestigiadas orquestras mundiais ao longo das décadas seguintes, nomeadamente através da discografia que a orquestra gravou para a EMI com alguns dos mais destacados intérpretes internacionais. Numa primeira fase, a orquestra estabeleceu uma intensa colaboração com Karajan e, após a sua nomeação como maestro titular da Berliner Philharmoniker, a partir de 1956 Otto Klemperer viria a ser o maestro que trabalhou de forma mais regular com a orquestra. Entre outros maestros que trabalharam e gravaram com a Philharmonia destacam-se os nomes de Wilhelm Furtwängler, Carlo Maria Giulini, Arturo Toscanini ou Richard Strauss. Em 1964 Walter Legge dissolveu a orquestra, formando-se posteriormente uma nova organização (New Philharmonia) a partir da mesma base de músicos, mas em moldes diferentes de funcionamento, sem a direcção musical de Klemperer e a chefia de Legge.

que estabelecem, ou mantêm, contrato com a editora: Dietrich Fischer-Dieskau, Lorin Maazel, Karl Böhm, David Oistrakh, Sviatoslav Richter, Fritz Wunderlich, Wilhelm Kempff, Elly Ney, Arthur Rubinstein, Georg Kulenkampff ou o Amadeus Quartet, aos quais se viriam a juntar outros artistas e músicos estrangeiros como os sopranos Janet Baker e Teresa Berganza, os pianistas Martha Argerich, Maurizio Pollini, Arturo Benedetti Michelangeli e Emil Gilels, o violinista Yehudi Menuhin, os violoncelistas Pierre Fournier e Mstislav Rostropovich, bem como os maestros Claudio Abbado e Charles Mackerras, entre uma plêiade de grandes intérpretes que desde então irão fazer do catálogo da DG um dos mais prestigiados do mercado internacional até ao final do século XX.

Em 1949, Ernst von Siemens (1903-1990) contrata o musicólogo alemão Fred Hamel (1903-1957) como produtor da divisão de música erudita da DG (antecessor de Elsa Schiller), o qual irá fundar a etiqueta Archiv Produktion, como um catálogo especialmente dedicado à música antiga. Apesar de se ter já anteriormente gravado repertório medieval, renascentista e barroco, ao longo das décadas de 1920 e 1930 - repertório de Johann Sebastian Bach gravado por artistas eminentes como o violoncelista Pablo Casals, o pianista Edwin Fischer ou pela cravista Wanda Landowska, a par com obras maiores de Bach (a *Missa em Si menor* ou o *Magnificat*) e Händel (óperas e oratórios), mas também música de Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Giovanni Gabrieli, Girolamo Frescobaldi, Clément Janequin ou Claudio Monteverdi, cuja existência de edições com esse repertório gravado é mencionada e listada na *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*, publicada por R. D. Darrell em 1936 em New York - as novas edições da Archiv dedicadas a repertório histórico, desde canto-chão gregoriano até ao final do século XVIII (com especial enfoque na música do Renascimento e Barroco), a cargo de intérpretes como Helmut Walcha²⁷, August Wenzinger, o flautista Hans-Martin Linde, o cravista e musicólogo Ralph Kirkpatrick e o maestro, organista e cravista Karl Richter. Com a chancela de «History of Music Division of the Deutsche Grammophon Gesellschaft» a Archiv viria a tornar-se uma das grandes referências nesse nicho de mercado, alargando significativamente o repertório disponível sob novas abordagens interpretativas assentes nas técnicas e instrumentos históricos, reflexo de um movimento que se iria difundir sobretudo a partir da década de 1960

²⁷ O principal núcleo discográfico de Walcha para a Archiv Produktion consistiu no primeiro projecto mundial de gravação integral do repertório para órgão de Johann Sebastian Bach gravado por Helmut Walcha (1907-1991).

gerando um espaço autónomo no seio do mercado discográfico internacional (Day 2000). Na mesma linha, surgem nos anos seguintes projectos idênticos a cargo de outras editoras, entre os quais se destaca a Teldec, criada em 1950, numa parceria entre a Decca e a Telefunken.

Como estes exemplos demonstram, um efeito relevante do pós-guerra é a maior circulação dos músicos e repertórios, e consequentemente de equipas das editoras, pelos principais centros de actividade musical, com a produção de um número cada vez maior e mais diversificado de novas gravações nas principais salas de concerto europeias (o Teatro Alla Scala de Milão, o Concertgebouw em Amesterdão, a Sofiensal e o Musikverein em Viena, o Philharmonie de Berlim, o Kingsway Hall de Londres, entre outras), os já referidos estúdios Abbey Road de Londres, espaços monumentais e instrumentos históricos, e ainda os principais festivais de música da Europa como o Festival de Bayreuth ou o Festival de Lucerne.

As diferentes editoras competiam entre si pelos artistas mais populares, numa dinâmica de aliciamento dos mesmos através de condições para novos contratos (*royalties*, liberdade de avançar com projectos artísticos pessoais, etc.), sobrelevando o estatuto do intérprete-celebridade.

Ao longo das décadas seguintes verifica-se um desenvolvimento mais regular da economia mundial bem como das tecnologias de informação e animação audiovisual, que proporcionará um desenvolvimento da própria indústria fonográfica de forma articulada com os novos *media* (especialmente a rádio, mas também a televisão), agentes artísticos, intérpretes e circuitos de concertos, tornando-se parte essencial do mercado musical num sentido lato. Por conseguinte, a partir deste período há uma proliferação de novas empresas de edição fonográfica, com um número proporcionalmente maior de produtores, técnicos de som, e projectos discográficos, à escala mundial.

A reforma dos suportes de gravação e reprodução nas décadas de 1940 e 1950

A transição para a década de 1940 constituiu-se como um período de grande desenvolvimento das ferramentas tecnológicas posteriormente implementadas pela indústria fonográfica, decisivas para o crescimento do mercado de música erudita gravada: suportes de fonogramas, mecanismos de gravação e produção, sistemas de reprodução sonora.

Muitas dessas inovações são desenvolvidas e inicialmente testadas na década de 1930, mas só após a guerra passam a ser plenamente introduzidas. Em 1930 Alan Blumlein (1903-1942), engenheiro do Central Research Laboratories da EMI, desenvolveu um sistema de gravação em stereo que viria, em 1932, a ser utilizado pela Bell Telephone Company em sessões de gravação experimentais com a Orquestra de Filadélfia dirigida por Leopold Stokowski. No entanto, a gravação em stereo só viria a ser implementada pelas editoras no final da década de 1950. Paralelamente aos desenvolvimentos empreendidos no seio da EMI, a sua principal concorrente na Europa, a Decca, desenvolveu um sistema que alargava o espectro de captação sonora de 10.000 kHz para 15.000 kHz, denominado “Full Frequency Range Recording” (FFRR), uma tecnologia sobretudo aplicada à gravação de música orquestral por forma a aumentar a qualidade sonora final disponível para o ouvinte, o que resultava também como um argumento comercial importante a favor da Decca (Patmore 2009:129). Outra importante inovação surge em 1935, na Alemanha, com a AEG a desenvolver o sistema “Magnetophone”, que registava o som em fita magnética, e que constituiria uma das mais influentes descobertas tecnológicas para revolucionar o processo de gravação e edição fonográfica, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, quando a adopção deste sistema por parte das editoras discográficas se tornaria a norma. Antes, regista-se também a popularidade dos gravadores de fio magnético, que durou entre 1946 e 1954, «mostly for home use and monitoring purposes», sendo rapidamente ultrapassado pela fita magnética a partir de meados de 1947 (Brock-Nannestad 2009: 164).

Até meados de 1946 o processo de gravação acarretava uma dose de mistério no que dizia respeito ao material sonoro que ficava registado, uma vez que a gravação em suporte de disco ou cilindro consistia num processo em que a escrita directa para o fonograma não permitia escutar o que tinha ficado gravado no momento. Só depois de ser prensado na fábrica é que se podia, finalmente, escutar o produto sonoro gravado. Desta forma, antes da fita magnética, o *modus operandi* numa sessão de gravação consistia na captação de alguns *takes* integrais da obra ou fragmento musical que iria ser produzido em disco e ficava ao critério do técnico de som, ou de quem dirigia as operações (os AR muitas vezes), se uma das tentativas já seria satisfatória. Uma vez atingida uma gravação que fosse satisfatória, o disco ia para a fábrica, onde era feita uma matriz em metal, através do negativo do disco da gravação. A partir dessa matriz eram então prensadas cópias. Só

depois deste processo é que era possível ouvir a reprodução sonora do que tinha sido gravado.

Com a gravação em fita magnética²⁸ alargaram-se exponencialmente as possibilidades de edição, uma vez que se tornou possível a gravação de *takes* de secções específicas de uma obra, repetir e experimentar diferentes versões ou melhorar a sua performance em gravação. Passava a ser possível escutar o que era registado em fita durante as sessões de gravação e abria-se um mundo novo no campo da edição sonora, através da possibilidade de montagem (corte e colagem entre diferentes fitas) de diferentes *takes*, que permitia atingir uma perfeição da performance musical de acordo com a escolha do melhor material gravado, o que alterou decisivamente o paradigma da produção fonográfica.

Em 1948 surge uma nova matéria-prima para a reprodução de discos, o vinil, que consistia numa variante de plástico que permitia uma maior resistência e durabilidade dos fonogramas, ao mesmo tempo que os tornava mais leves e fáceis de transportar. Simultaneamente, surgem novos formatos de fonogramas em disco. Em resposta às limitações dos até então vigentes 78 rpm, que apenas possibilitavam a gravação até quatro minutos de cada lado, surgem duas propostas em simultâneo no mercado: o single de 45 rpm, implementado numa primeira fase pela RCA-Victor e que foi sobretudo vantajoso no domínio do *jazz*, *pop*, *rock* e outros géneros de música de popular urbana; e o *Long Play* (LP), de 33^{1/3} rpm, que foi determinante para a indústria fonográfica de música erudita. O LP foi introduzido pela primeira vez no mercado pela Columbia Records, num formato de prensagem em plástico vinil e que permitia uma duração muito superior aos 78 rpm. Este novo suporte (LP, 33^{1/3} rpm) permitia armazenar até 25 minutos em cada lado do disco, o que posteriormente se viria a alargar para os 35 minutos (Martland 1997; Cook 2009).

O *star-system* e o novo fulgor do mercado de música erudita gravada na segunda metade do século XX

A leveza e portabilidade que a nova matéria-prima (vinil) e o novo tempo disponível (LP) introduziram nos fonogramas permitiu diminuir drasticamente o número

²⁸ Em 1946, a DG, após inaugurar uma nova fábrica de produção em Berlim, e reconstruir a de Hanover (parcialmente destruída durante a Segunda Guerra Mundial), tornando-se a primeira companhia fonográfica a utilizar a fita magnética para todas as suas gravações.

de discos necessários para registar obras de maiores dimensões – uma ópera que ocupasse dezenas de 78 rpm passava a ser imprensa e disponível ao consumidor em apenas três ou quatro LP – bem como séries de gravações integrais do grande repertório canónico. Ao mesmo tempo, passava a ser possível produzir em volumes de apenas um único disco gravações de obras sinfónicas, repertório de câmara, selecções de números de óperas mais populares, repertório sacro (missas, cantatas, etc.), entre muitas outras possibilidades dentro de uma lógica de programa.

Este contexto, aliado à crescente competitividade no seio do mercado, centrada nos principais intérpretes para diferentes repertórios, leva a que a partir da década de 1950, se estabeleça uma dinâmica num modelo de *star-system* que se torna um factor importante na comunicação entre editoras, artistas e público. Os intérpretes tornam-se as grandes referências do mercado, servindo como barómetro para as escolhas do consumidor final, com as editoras, e sobretudo os seus produtores, a centrarem os planos de gravações na acção e promoção dos intérpretes e a explorarem o culto gerado em torno dos mesmos por forma a garantir o maior volume de vendas possível com os seus projectos discográficos, como salienta Andrew Blake:

Legge and Culshaw had been ‘trained’ not in performance or composition but in music appreciation, of an already existing repertoire. What emerged in consequence, in commercial classical music recording, was a star system in which the ‘stars’ were mostly performers, not composers – stars who operated within a museum-repertoire of a relatively small number of recognised ‘masterpieces’ from the eighteenth and nineteenth centuries. Associated with EMI, for example, were a number of technically gifted aesthetic perfectionists with relatively limited musical ambition that matched fairly precisely the tastes and ambitions of those recording them and selling the results (Blake 2009: 39).

Cantores como Maria Callas (1923-1977) - um dos expoentes mais populares da ‘diva’ do século XX, cujas gravações assumem um papel preponderante -, Leontyne Price, Mirella Freni, Janet Baker, Renata Scottò, Tito Gobbi, Jon Vickers, Giuseppe Di Stefano, Nicolai Gedda, Fritz Wunderlich, e a partir da década de 1970, Joan Sutherland, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Kiri Te Kanawa e José Carreras, tornar-se-iam ao longo da segunda metade do século passado algumas das grandes celebridades do mundo do repertório operático. Aumenta também, simultaneamente, a competitividade entre os principais maestros com contratos com as grandes editoras: Klemperer, Karajan, Solti, Mackerras, Tulio Serafin, Serge Koussevitsky, Victor de Sabata, Rafael Kubelik, Carlo

Maria Giulini, John Barbirolli, George Szell, Leonard Bernstein, e as grandes orquestras europeias (Wiener Philharmoniker, Berlin Philharmoniker, Philharmonia Orchestra, Concertgebouw de Amesterdão, Sinfónica de Paris, English Chamber Orchestra) e também as principais orquestras norte-americanas (Chicago, Boston, Philadelphia, Cleveland, New York). Grandes solistas como David Oistrakh, Mstislav Rostropovich, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, Dinu Lipati, Nathan Milstein, Isaac Stern e, posteriormente, André Previn, Vladimir Ashkenazy, Daniel Barenboim²⁹, Itzhak Perlman, Jaqueline Du Pré, Murray Perahia, Gidon Kremer e Pinchas Zukerman irão levar a cabo uma intensa actividade de gravação do grande repertório *mainstream* de concerto, com as editoras a procurar preencher os seus catálogos com renovadas gravações de todo esse repertório.

A década de 1950 é um período de novas transformações nas grandes empresas editoras, numa verdadeira dança de cadeiras que irá reconfigurar as parcerias entre as empresas e seus representantes internacionais. As editoras com importantes catálogos de música erudita neste período são a EMI, a DG e a Decca, às quais se irá juntar a Philips, fundada em 1952 na Holanda. A Philips estabeleceu-se rapidamente no mercado europeu, garantindo ao longo das décadas seguintes, contratos com artistas de renome como Arrau, Brendel, Arthur Grumiaux, Colin Davis, Bernard Haitink, Gustav Leonhardt, a Royal Concertgebouw e a London Symphony Orchestra, ou o Beaux Arts Trio, entre outros nomes, que permitiram à empresa holandesa discutir o mercado internacional. A parceria de representação entre a CBS (Columbia) e a EMI chega ao fim em 1952, passando a empresa americana a ser representada pela recém-formada Philips, e em 1957, findo o acordo de licenciamento da RCA com a EMI, a primeira passa a ser representada na Europa pela Decca, pela Telefunken exclusivamente para o mercado alemão e pela Musicvertrieb na Suíça, e ainda a JVC no mercado asiático. Já na viragem para a década seguinte as duas empresas norte-americanas (RCA e CBS) decidem implementar-se directamente no mercado europeu com a criação de filiais próprias. Como alternativa às perdas da representação nos EUA, a EMI entrou directamente no mercado americano com a etiqueta Angel Records (recuperando a marca *Recording Angel* que tinha sido a primeira da empresa, antes da HMV), e em 1955 viria a estabelecer uma parceria com a Capitol

²⁹ Simultaneamente à sua actividade como pianista, Barenboim levou a cabo uma intensa actividade como maestro (até aos nossos dias). A discografia que levou a cabo desde a segunda metade da década de 1960 inclui centenas de gravações para edições discográficas, tanto como pianista, como na função de maestro, com destaque para a vasta discografia que realizou, numa primeira fase, à frente da English Chamber Orchestra para a EMI (Grubb 1986).

para garantir a sua representação nos EUA de forma mais eficaz, dando-se depois uma fusão entre as duas empresas que resultou na criação da EMI norte-americana em 1957. Em 1962 a Philips e a DG formam uma *joint-venture* que, em 1972, após a fusão das duas empresas, se irá materializar na multinacional Polygram, mantendo-se os catálogos independentes de cada uma das duas etiquetas (Patmore 2009). O crescimento e reorganização da indústria fonográfica reflecte também num crescimento de vendas ao longo da década de cinquenta. Em 1950, responsáveis da EMI estimavam que o volume global de vendas mundiais rondaria os 66 milhões de libra esterlinas. Cinco anos depois, este valor tinha aumentado para os 96 milhões (Gronow & Saunio 1998: 118).

No final da década de cinquenta, uma das grandes inovações no meio da produção fonográfica consistiu na implementação da gravação multipista – quatro canais em 1958, oito e 16 canais no final dos anos sessenta, atingindo posteriormente até 24 e 32 canais – revelou-se uma novidade facilitadora da gravação por camadas e da edição³⁰. Estas ferramentas foram menos preponderantes para a gravação de música erudita, sendo sobretudo exploradas na produção de música popular, sobretudo o *pop*, *rock* e suas variantes.

As novas tecnologias levam também a que as editoras invistam em novas gravações de muito repertório previamente editado em 78 rpm, agora com a nova fidelidade sonora e ainda mais potenciado pela implementação da gravação em stereo, que começa a ser a norma a partir de meados de 1958, com inúmeras novas gravações a explorar as potencialidades da estereofonia e da espacialidade inerente. Um exemplo pioneiro consiste na gravação integral de *Der Ring des Nibelungen* (entre 1958 e 1965), editada pela Decca com um leque de solistas que incluía nomes como Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson, Christa Ludwig, Wolfgang Windgassen, Dietrich Fischer-Dieskau ou George London, com a Wiener Philharmoniker e o Wiener Staatsoperchor sob a direcção de Georg Solti. «Nothing comparable in scope, cost or artistic and technical challenge had been attempted in the history of the gramophone» (Culshaw 1966: 15). Nesta gravação integral da tetralogia de Richard Wagner o produtor John Culshaw (1924-1980) explorou de forma exaustiva algumas das inovadoras capacidades do *stereo*,

³⁰ «Tais possibilidades alteraram substancialmente as condições de criação e produção da música gravada, fragmentando e racionalizando a performance dos grupos em estúdio e atribuindo aos produtores e engenheiros de som um papel relevante sobre a arquitectura global dos temas. Os gravadores de múltiplas pistas permitiram a gravação e regravação fácil, possibilitavam a realização de registos em pistas distintas e a sua posterior mistura e remistura, para dar lugar a uma única *matriz* de gravação» (ABREU 2010: 129).

nomeadamente as possibilidades de criar diferentes dimensões sonoras através das perspectivas aurais que lhe estão associadas. Por sua vez, este projecto desafiou o próprio mercado discográfico de repertório operático essencialmente preenchido por ópera italiana e partes seleccionadas de algumas das grandes óperas wagnerianas. Todos estes factores conjugados permitiram que esta gravação fosse um sucesso, lançando, por conseguinte, novas premissas para a produção de discografia similar.

Paralelamente, começam a criar-se cada vez mais ramificações no seio dos catálogos de música erudita:

1. Música de câmara, com gravações sucessivas a cargo de agrupamentos independentes, como o Quarteto Amadeus, o Juilliard String Quartet ou o Beaux Arts Trio, e já na década de 1980 o Takács Quartet, o Emerson Quartet ou o Quartour Mosaïques, entre muitos outros agrupamentos. Paralelamente, verificam-se importantes projectos discográficos pontuais a cargo de grandes solistas, como as gravações de Gilels, Leonid Kogan e Rostropovich, de um largo repertório, onde se destacam os trios de Haydn, Beethoven e Schumann, editados pela DG entre 1950 e 1958. Mais tarde, outro grande sucesso foi a discografia conjunta de Pinchas Zukerman, Jaqueline Du Pré e Daniel Barenboim com a gravação dos trios para piano de Beethoven para a EMI (1970), e de repertório em duo por grandes intérpretes do circuito internacional;
2. O *Lied* ganha gradualmente o seu espaço como repertório autónomo dentro do mercado discográfico (entre artistas e público), através das gravações pioneiras de intérpretes como Elizabeth Schwarzkopf, Fischer-Dieskau, Fritz Wunderlich e Hermann Prey (1929-1998);
3. A música coral gravada aumenta significativamente, sobretudo através da gravação de novos núcleos específicos de repertório (canto gregoriano, música sacra e profana do Renascimento até à música coral do século XX);
4. A já referida música antiga, enquanto movimento de abordagem interpretativa historicista que se vai autonomizar desde o final da década de 1950, que vai concentrar uma grande parte do repertório medieval, renascentista e barroco gravado nas últimas cinco décadas, com o surgimento de grupos por sucessivas gerações: Musica Reservata de Michael Morrow, o Pro Cantione Antiqua de Safford Cape, Early Music Consort of London criado por David

Munrow, Concentus Musicus Wien de Nikolaus Harnoncourt, a Academy of Ancient Music de Christopher Hogwood, o Musica Antiqua Köln fundado por Reinhard Goebel, e posteriormente grupos como The English Concert de Trevor Pinnock, Hespèrion XX de Jordi Savall, Gothic Voices de Christopher Page ou The Tallis Scholars de Peter Philips, a Orquestra Barroca de Amsterdão fundada por Ton Koopman ou o Collegium Vocale Gent de Philippe Herreweghe, entre muitos outros.

5. A Música Contemporânea e as principais escolas de vanguarda, com diversos projectos discográficos impulsionados através dos principais centros de ensino (IRCAM, Darmstadt, etc.), e de agrupamentos especializados como o Schönberg Ensemble (1974), o Ensemble Intercontemporain (fundado por Pierre Boulez e Jean Maheu em 1976), o Ensemble Modern (1980), o Kronos Quartet, entre outros agrupamentos, muitas vezes liderados pelos próprios compositores.

Perante este contexto de maior estratificação de repertórios, institucionalização de agrupamentos independentes e abordagens interpretativas, começam a surgir novas editoras, empresas independentes e com um enquadramento comercial distinto das denominadas *majors*. Desta forma, a indústria fonográfica vai, desde meados da década de 1960 até aos nossos dias, estruturar-se a partir de dois modelos de empresas editoras: as grandes companhias multinacionais (*majors*) e as editoras independentes, como a Mercury, Harmonia Mundi, Erato, Denon (Nippon Columbia), BIS, ASV, Virgin, Telarc, Collins, Naïve, Astrée, Alpha, Arcana, Ricercare, Nimbus, num largo espectro de centenas de empresas, de dimensões variadas, que vão surgir nos últimos quarenta anos do século XX. Surgem também neste período novas editoras nacionais, a partir de planos editoriais estabelecidos por diferentes países europeus, com especial relevo para os países da Europa de Leste, como são exemplo a Supraphon na República Checa (fundada em 1932), a Hungaroton (fundada em 1951 na Hungria), a Balkanton (fundada pelo Estado Búlgaro em 1952), ou a Melodiya (criada em 1964, na Rússia, após décadas de estagnação da indústria fonográfica russa, fruto dos regimes comunistas desde 1917)³¹, que se irão

³¹ «In 1964 a reorganization of the Soviet record industry was undertaken. The Ministry of Culture concentrated all record production in one enterprise, the All-Union Gramophone Record Enterprise Melodiya (Vsesoyuznaya Firma Grammofonnykh Plastinok Melodiya). Thereby Melodiya became one of the six biggest record companies in the world, though its operations encompassed only one country. During the 1960s Soviet record production grew from 100 to 200 million copies, and records were sold in more

ocupar sobretudo dos artistas e repertórios nacionais. Em Portugal, mais tarde (1977) surgirá um plano similar com a criação da Discoteca Básica Nacional.

Perante este cenário, entre 1960 e 1970 assiste-se a um crescimento incomparável na produção de novas gravações, cada vez com tiragens mais numerosas, de forma a fazer face a um mercado de consumo em permanente crescimento, alimentado pela promoção cada vez mais presente e criativa dos departamentos de *marketing* das editoras e distribuidores, por uma quantidade muito mais numerosa de intérpretes dedicados à gravação e por micro-mercados especializados que se vão autonomizando. Como reflexo, ao longo da década de 1960 verifica-se um crescimento médio (entre o mercado europeu e americano) de cerca de 80% nas unidades anuais vendidas, com as receitas geradas pela venda de discos a ultrapassarem, na segunda metade da década, aquelas geradas pelas outras indústrias do entretenimento (Gronow & Saunio 1998).³²

A complementar um quadro de maior autonomia e vivacidade da indústria fonográfica de música erudita surgem, associados a algumas das principais edições da imprensa periódica de música erudita, prémios de crítica que, a par com os *charts* de vendas e popularidade, alimentam uma maior competitividade no seio do mercado de edição fonográfica premiando edições, editoras e etiquetas, intérpretes, e equipas de produção. Entre esses prémios destacam-se: os Billboard Music Awards; o *Grand Prix du Disque*, criado pela Académie Charles Cros em 1948; o *Preis Der Deutschen Schallplattenkritik*, desde 1963; os *Grammy*, com início em 1959, e onde se incluem diversas atribuições de prémios a edições de música erudita; os *Music Awards* das revistas *Gramophone* (desde 1977) e, mais recentemente, da *BBC Music Magazine* (desde 2006); ou os *International Classical Music Awards* (desde 2011), atribuídos anualmente por um júri composto por editores de diversas publicações especializadas.

No entanto, o advento da indústria cinematográfica, a proliferação da rádio e, sobretudo, a difusão da televisão, ao longo das últimas três décadas do século XX, irá

than 30,000 retail outlets. Every one of these records was made by Melodiya» (Gronow & Saunio 1998: 179-180).

³² Nos EUA o valor de vendas de discos em 1960 era de aproximadamente \$600 milhões, atingindo os \$1660 milhões em 1970 e um pico de \$4000 milhões em 1978, com o registo de 762 milhões de fonogramas vendidos. Nos principais centros europeus verifica-se também um grande crescimento neste período no mercado de consumo. Em Inglaterra o volume cresce de 72 milhões de fonogramas vendidos em 1960 para 200 milhões durante a década seguinte. Em França, com 28 milhões de discos vendidos em 1960, registam-se 157 milhões em 1978. Este crescimento reflecte-se em todos os restantes mercados, sendo comum, no mínimo, um crescimento para o dobro da produção entre a década de 1960 e a de 1970 (GRONOW & SAUNIO 1998: 135).

fazer com que a indústria fonográfica vá perdendo essa posição cimeira no seio das indústrias de bens culturais de consumo, ao mesmo tempo que as editoras procuram garantir o acesso à rádio e televisão como mecanismos privilegiados para a promoção dos produtos e para a consequente repercussão de receita em direitos conexos e vendas de discos (Abreu 2010).

Apesar de na segunda metade do século XX já podermos considerar um estágio de maturidade evidente no desenvolvimento da indústria fonográfica, inclusivamente como vertente integrada e fundamental no contexto do mercado global da música erudita, mantiveram-se alguns casos de artistas com atitudes díspares, de rejeição ou imersão, em relação à gravação sonora. Dois dos casos mais paradigmáticos são o maestro Sergiu Celibidache (1912-1996) e o pianista Glenn Gould (1932-1982). Celibidache, cuja postura reiteradamente avessa à gravação se tornou alvo de inúmeras entrevistas e discussões, defendia que o registo fonográfico era incapaz de captar todas as variáveis sonoras e performativas estabelecidas entre o músicos, o espaço e o ouvinte no momento da performance musical, incluindo as gravações de concertos (Rodriguez 2014: 103). Numa perspectiva oposta, Glenn Gould defendia a edição fonográfica como o melhor meio de difusão e de reprodução de uma performance artística idealizada, um argumento difundido por outros artistas, como Karajan, mas que Gould levou ao extremo. Depois de uma carreira concertística intensa desde 1955, a partir de 1964 Gould decidiu abandonar a actividade de concerto (contexto de prática musical que o pianista considerava saturado e desvirtuado em prol do exibicionismo do intérprete, privando a comunicação directa entre público e a obra musical), para se dedicar exclusivamente a gravações em estúdio, como intérprete e produtor dos seus próprios trabalhos, eternizados pela peculiaridade das suas interpretações de música de Johann Sebastian Bach, entre outro repertório, editadas em dezenas de LP pela Columbia (Gould 1966).

1.1.4. O advento da gravação digital no final do século XX

Num percurso histórico marcado pelos constantes desenvolvimentos tecnológicos, na década de 1970 verificam-se novas transformações no domínio dos suportes de gravação, com a introdução da cassette em 1967, pela Philips. A cassette

trazia a fita magnética para fora dos estúdios das editoras, para o uso doméstico, e permitia uma maior portabilidade do consumo de música gravada (potenciada em 1979 com o aparecimento do *Walkman*), mas também facilitava a gravação e duplicação de edições publicadas em LP, uma vez que era um suporte comercializado também em formato virgem com o propósito do registo sonoro. Este último aspecto configurou-se como a primeira grande ameaça ao modelo da indústria fonográfica, gerando um mercado paralelo de gravação e cópia livre ilegal, que colocava em causa o mercado de consumo de discos e a sua viabilidade do ponto de vista da receita financeira inerente às necessidades das editoras e artistas, entre outros intervenientes dentro dessa indústria. Perante este cenário as companhias fonográficas, sobretudo através da acção da International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), procuraram que fossem estabelecidas directrizes de fiscalização, protecção e controlo do mercado paralelo ilegal que se adensava. Apesar do estabelecimento de uma nova convenção³³ para o efeito, e das editoras optarem por lançar no mercado edições nesse mesmo formato, o cenário de duplicação e distribuição ilegal através da cassette viria a manter-se uma ameaça ao longo de toda a década de 1970. Entre 1979 e 1982 como reflexo da recessão que abalou a economia mundial, dá-se uma «acentuada regressão dos mercados fonográficos» como resultado de diversos factores, como aponta a investigadora Paula Abreu:

da crise dos mercados de bens de consumo, da crescente concorrência entre grandes companhias, da proliferação da pirataria industrial e dos hábitos de cópia privada difundidos com a popularização dos equipamentos domésticos de gravação magnética (Abreu 2010: 149).

A resposta mais eficaz a este desafio surgiu com a invenção do *compact disc* (CD), um suporte digital desenvolvido através de uma parceria entre a Philips e a Sony e introduzido no mercado internacional em 1983. O CD permitiu a possibilidade de registar uma maior quantidade e qualidade de informação áudio, ao mesmo tempo que alargou a duração disponível num álbum – o LP vinil tinha uma duração máxima de aproximadamente 50 minutos, enquanto que o CD permitia armazenar um total de 80 minutos de música em apenas uma face, permitindo, pela primeira vez, uma reprodução

³³ «Em resultado desses esforços surgiu a *Convenção Internacional para a Protecção dos Produtores de Fonogramas Contra a Reprodução Não Autorizada dos Seus Fonogramas*. Assinada em Genebra, em 1971, esta Convenção alargava os direitos vizinhos (de produtores de fonogramas, mas também de artistas e de organismos de radiodifusão) reconhecidos pela anterior *Convenção de Roma*, atribuindo aos produtores de fonogramas direitos sobre a importação e distribuição dos mesmos [...] os produtores dos países signatários da Convenção passaram a poder actuar contra as importações ilegais e contra a distribuição e o comércio de cópias ilegais dos seus fonogramas» (Abreu 2010: 141).

ininterrupta de um álbum.³⁴ Desta forma, as editoras voltaram a gravar muito do repertório, potenciado pelas novas capacidades da gravação digital (com o surgimento do DAT – Digital Audio System, em 1990), mas, ao mesmo tempo, de forma a baixar os custos, aumentar a receita e garantir a renovação de direitos de reprodução mecânica, as editoras estabeleceram planos de remasterização e reedição de gravações pré-existentes nos seus catálogos – uma área específica da edição fonográfica que no século XXI formará uma parte considerável da oferta das editoras e etiquetas pertencentes aos grandes grupos, sobretudo através de caixas comemorativas ou temáticas, com discografias de intérprete, ou dedicadas a grandes núcleos, ou mesmo a totalidade, de obras de destacados compositores.

Em 1986 o CD começava a ganhar ascendente sobre os restantes suportes, garantindo no final da década de oitenta a absoluta supremacia em relação ao LP, o que fez com que no início de 1990 o suporte em vinil deixasse de ser produzido. A qualidade sonora que o CD garantia foi um elemento de importante relevo no seio dos consumidores de música erudita, «normalmente consumidores exigentes, apreciadores da qualidade técnica do som da música gravada, que investem nos melhores equipamentos e suportes» (Abreu 2010: 164). Em 1995, com o CD completamente implementado no mercado internacional, regista-se um volume de vendas anual na ordem dos 3.8 biliões de unidades, num valor estimado de \$40 biliões, um número nunca antes atingido em todo o século XX no mercado do fonograma (Gronow & Saunio 1998: 193).

Os últimos 20 anos do século passado mantêm a tendência para sucessivas reformulações dentro dos grandes grupos de conglomerados de editoras. As duas grandes marcas americanas dedicadas a repertório erudito e activas em primeiro plano no mercado desde a sua génese (RCA-Victor e Columbia) são adquiridas por empresas estrangeiras. Em 1986 a RCA vende a RCA-Victor, que reunia o catálogo de música erudita mais antigo dos EUA, à recém-formada BMG³⁵ Classics e em 1987 a CBS vende a Columbia à Sony, então uma empresa dedicada à produção de equipamentos de reprodução áudio e

³⁴ Outras vantagens deste novo suporte consistiam na resistência dos materiais utilizados na produção do disco, tanto pela sua durabilidade por um largo período de décadas, mas também por permitir uma utilização continua de reduzido desgaste. Por outro lado, o CD e os respectivos equipamentos de leitura e reprodução permitiam uma utilização mais confortável, nomeadamente através da possibilidade de seleccionar e alternar, com precisão, faixas de um CD, através de comandos no próprio leitor, ou mesmo por comando de controlo remoto.

³⁵ Bertelsmann Music Group (BMG) foi fundada em 1987 como divisão de música da empresa alemã Bertelsmann. Em 1996 adquiriu a RCA, e seus respectivos artistas em contrato e catálogo de edições. Entre 2004 e 2008 a BMG formou uma *joint-venture* com a Sony (Sony BMG Music Entertainment), tendo sido em 2008 adquirida por completo pela Sony (Patmore 2009).

vídeo. Com esta aquisição, garantiu o acesso à vasta experiência de uma empresa histórica e de prestígio, permitindo que em pouco tempo a Sony Music surgisse no mercado fonográfico como uma das principais editoras mundiais da última década do século passado e seguintes. Ainda no mercado norte-americano surge a Warner Music, dentro do grupo Time Warner Inc., consistindo na divisão para o mercado fonográfico que substituiu a anterior Warner Records e que desde então se tornou um dos grandes grupos no seio do mercado discográfico de música erudita através da aquisição sucessiva de outras etiquetas dedicadas especificamente ao repertório erudito.³⁶ Na Europa, a Polygram adquire a Decca em 1980, e em 1998 é adquirida, por sua vez, por um dos grandes conglomerados de editoras do século XXI: a Universal Music. Entre as principais mudanças no seio da indústria europeia destaca-se a aquisição da EMI pela Thorn, formando um novo grupo empresarial a Thorn-EMI, e que irá dar continuidade à perda progressiva de solidez da EMI, já verificada antes com a queda das parcerias com a RCA e a CBS nos anos cinquenta³⁷. No entanto, a divisão de música da EMI (então rebaptizada de EMI Music, com a etiqueta EMI Classics) viria a ser adquirida, em 1992, pela Virgin Music, uma editora independente que tinha sido criada na década de 1970 por Richard Branson. Após essa operação a Virgin conseguiu recuperar o lugar de destaque da EMI no mercado internacional durante a última década do século XX (Southall 2009).

Segundo David Patmore, esta dinâmica de conglomerados de diversas etiquetas e editoras em grandes corporações, cujas políticas de gestão financeira exigem um retorno positivo de lucro a curto prazo, teve o seu maior impacto na indústria da música erudita: «resulted in classical music releases being expected to cover their costs within periods of a year or even less. As a result classical divisions moved away from the traditional repertoire» (Patmore 2009: 134). Nesse sentido, ao longo da década de noventa, as grandes editoras procuram dinamizar o mercado com projectos com um carácter abrangente, por forma a chegar às grandes massas e, assim, garantir receitas no imediato. Um dos melhores exemplos foi o projecto *The Three Tenors*, com José Carreras, Luciano

³⁶ A Warner Records, fundada em 1958, inicialmente implementada sobretudo no mercado norte-americano, adquiriu ao longo da segunda metade do século XX um conjunto significativo de editoras independentes com importantes catálogos de música *pop*, *rock* e *jazz*, como a Reprise (1963), Atlantic (1967), Elektra (1972), Nonesuch (1972) ou a francesa Erato (1992). Ao longo da década de 1990 a empresa expandiu a sua actividade e representação nos mercados internacionais através da aquisição de algumas marcas com catálogos de música erudita (Erato, Teldec e EMI Classics) num processo gradual que viria a desenvolver-se até ao início da década de 2010 (Patmore 2009).

³⁷ Em 1995 a EMI e a Thorn terminaram a sua *joint-venture*, configurando-se novamente como empresas independentes (Pandit 1996).

Pavarotti e Plácido Domingo, que teve início em 1990, com um concerto em Roma, na cerimónia de encerramento do Campeonato Mundial de Futebol – Itália’90. *The Three Tenors* tornou-se um fenómeno de grande sucesso, dentro e fora do público tradicional da música erudita, com concertos sucessivos até meados de 2003, tanto em estádios de futebol e outros espaços de grande escala, como em teatros, salas de concerto, e em gravações (áudio e vídeo) com vendas estrondosas no mercado internacional.

Paralelamente, as *majors* irão manter a gestão dos seus catálogos com base nos grandes intérpretes do momento, mantendo a lógica até então vigente do *star-system*, com novas gerações a surgirem no mercado da gravação: Renée Fleming, Barbara Bonney, Anne Sophie von Otter, Cecilia Bartoli, Roberto Vilazón, Bryn Terfel, James Galway, Nigel Kennedy, Yo-Yo Ma, Martha Argerich, Radu Lupu, Grygory Sokolov, Evgeny Kissin, Ricardo Muti, James Levine ou Simon Rattle, entre muitos outros artistas de renome. No entanto, esse modelo, outrora inabalável, irá ressentir-se com a ascensão de novos tipos de projectos editoriais, quer do ponto de vista das estruturas, quer da forma de concepção dos catálogos e sua adaptação às dinâmicas do mercado de consumo.

As editoras independentes crescem através da edição de gravações dedicadas a repertório especializado: música contemporânea; música antiga; tipologias específicas dentro da música erudita, como a música de câmara ou música para piano, entre outras. Por outro lado, apostam também em novas gravações de repertório *mainstream*, até então essencialmente editado pelas *majors*, ao mesmo tempo que os próprios músicos fundam as suas próprias etiquetas, cada vez mais com o recurso a gravações de concertos, de modo a diminuir os custos de produção em estúdio.

A editora Naxos (fundada pelo empresário alemão Klaus Heymann em 1988), que tinha começado por apostar em gravações de repertório *mainstream* com orquestras, solistas e maestros menos conhecidos do circuito internacional de modo a criar um catálogo *low-cost* (distribuído não só nos estabelecimentos tradicionais de venda de discos, mas também em supermercados, bombas de gasolina, entre outros pontos de venda um pouco por todo o mundo), irá reformular a sua política de produção, centrando-se desde o início da década de noventa num catálogo dedicado ao repertório, deixando os artistas para segundo plano, ao contrário do que vinha a ser praticado ao longo de grande parte do século XX pelas grandes editoras, através da dinamização dos seus artistas como estrelas (marcas) promotoras dos seus catálogos junto do mercado de consumo (Soames 2012). Klaus Heymann (1936-), fundador e presidente do grupo Naxos destaca o

posicionamento centrado no repertório menos conhecido como um dos principais elementos explorados pelas editoras nas últimas duas décadas: «There is a lot more competition in the area of rarities now. Everyone is looking for unusual or forgotten works to record because they know they can't make money out of standard repertoire» (Soames 2012: 61). Em 1996 a Naxos atinge o patamar de *best-selling classical music label* no mercado britânico, um indicador revelador do crescimento que a editora sediada em Hong Kong irá ter desde o final da década de 1990 até aos nossos dias. Este modelo impulsionado pela Naxos, dedicado a repertório menos difundido ou inédito, será seguido por um conjunto crescente de novos projectos editoriais até aos nossos dias, entre os quais se destacam a editora holandesa Brilliant e a inglesa Toccata Classics.

1.1.5. O século XXI e a revolução das tecnologias digitais

Os anos noventa foram um período de grande desenvolvimento no domínio dos sistemas digitais de reprodução e arquivo de áudio. Na senda do novo paradigma dos suportes digitais impulsionados pelo CD e pela gravação digital, no final da década assistiu-se a um conjunto de inovações no âmbito das tecnologias informáticas que iria constituir um preâmbulo para a formação de um novo contexto que revolucionou o acesso à música gravada no início do século XXI, nomeadamente através do desenvolvimento de ficheiros digitais de fácil circulação através de suportes de dados. Simultaneamente, com a proliferação dos leitores e gravadores de CD-ROM em computadores, replica-se o fenómeno que décadas antes se verificou com a cassette. Os CD-R, discos virgens introduzidos no mercado com o propósito inicial de substituir a *disquete*, como suporte de arquivo de dados informáticos, rapidamente se tornam uma ferramenta de duplicação de edições discográficas. Através da digitalização dos formatos em CD para ficheiros de áudio e a sua cópia ilimitada através do CD-ROM, o mercado discográfico vê-se, no início do século XXI, seriamente ameaçado tanto pela duplicação ilegal, como pela digitalização e consequente circulação de ficheiros via internet. Com a difusão de *software* de reprodução desses ficheiros através de programas informáticos como o Real Player, Winamp, e posteriormente o Windows Media Player ou o iTunes, a difusão dos

ficheiros codificados em formato MP3³⁸, possíveis de ser reproduzidos em computadores ou em leitores portáteis (como o iPod), impulsionou um sistema de aquisição de ficheiros (por álbum ou apenas por faixas), ao mesmo tempo que acelerou, paralelamente, o processo de livre acesso e de circulação ilegal de gravações. O impacto de todo este novo universo paralelo de circulação e reprodução da música gravada vai ser potenciado com a massificação da cobertura de redes de banda larga que possibilitaram a circulação de uma maior quantidade de dados via *internet*, de forma mais rápida, sobretudo através de websites criados propositadamente para a disponibilização desses ficheiros para *download* livre, como o Napster, criado em 1999: «the first plans for the service envisaged only 150.000 users [...] by the end of 1999 this number exceeded half a million and by spring the following year it reached 10 million» (Millard 2005: 394).

No que diz respeito a inovações no domínio dos suportes físicos, surgiu em 1996 o Digital Video Disc (DVD), que alargou a amplitude aural da experiência sonora, através de novos sistemas mais complexos do que o stereo, como a quadrifonia e o *surround*. No entanto, esses novos sistemas não foram argumentos suficientes para que os consumidores e as editoras se convertessem a esse modelo, continuando a produzir-se em CD e utilizando o DVD sobretudo como *media* para a reprodução vídeo. O DVD serviria, no entanto, como um embrião para um formato de capacidade idêntica, mas especificamente criado para a reprodução sonora: o Super Audio CD (SACD). Este novo formato foi desenvolvido pela mesma parceria que tinha levado a cabo a invenção do CD (Sony e Philips) e introduzido em 1999. Os seus principais argumentos residiram numa duração superior em relação ao CD (110 minutos em vez de 80), e a possibilidade de registo e reprodução até seis canais (em vez dos dois canais do *stereo*), em ficheiros de alta resolução.³⁹ No entanto, o SACD não conseguiu substituir o CD, sobretudo por duas razões: os custos de fabrico eram manifestamente superiores aos do CD; a fidelidade sonora está dependente de sistemas de reprodução sonora que contemplem a leitura desse

³⁸ Implementado em 1992 nos sistemas informáticos, o MP3 consiste num ficheiro de codificação de áudio digital (precedido pelo MP2), desenvolvido pelo Fraunhofer Institute for Integrated Circuits (Alemanha). Em 1994 foi integrado como um ficheiro dentro do sistema padrão de compressão digital de áudio e vídeo como MPEG (Motion Pictures Experts Group).

³⁹ O SACD consiste num sistema de armazenamento denominado de Direct Stream Digital (DSD), que permite uma reprodução em alta definição, com um espectro de informação sonora superior ao CD. Em 2004 foi desenvolvido um novo formato de áudio digital que alargou a resolução para 24 bit/352,8 kHz, o Digital eXtreme Definition (DXD), cada vez mais utilizado tanto no domínio do SACD como para distribuição *online* em ficheiros de alta resolução. Num leitor de CD convencional o disco SACD é reproduzido como se fosse um CD (em formato 16bit/44.1kHz), uma vez que, normalmente, é produzido num formato denominado de “híbrido” que permite a leitura em resolução CD, outra em alta resolução. Apenas com um leitor específico para SACD é possível reproduzir a informação sonora em alta definição.

formato e, apesar de superior ao CD, não é suficientemente significativa ao ouvido humano para que a maioria das editoras e do público consumidor esteja disposta a investir nesse novo formato. Desta forma, o SACD tornou-se uma variante apreciada sobretudo pelos audiófilos, uma importante maquia dos consumidores de música erudita em suporte físico na actualidade.

Nesse sentido, e contrariamente ao pouco sucesso que o SACD tem vindo a conseguir em outros géneros musicais, no domínio da música erudita verifica-se que ao longo da presente década muitas editoras independentes têm apostado em lançar no mercado diversas edições neste formato, pelo facto de, cada vez mais, o consumidor de música erudita em suporte físico ser geralmente o mais exigente ao nível da qualidade sonora.

Perante o quadro atrás exposto, ao longo da última década estabeleceram-se dois tipos de formas de adquirir música gravada na orgânica de consumo à escala global: por via do comércio tradicional de venda directa ao público de edições comerciais em formato físico (CD/SACD, DVD), ou através de subscrições de serviços de acesso online, seja por aquisição via download (por exemplo, iTunes) ou através de plataformas de *streaming* com acesso a uma vasta quantidade de álbuns (Spotify, qobuz, etc.). Actualmente, praticamente todas as grandes e pequenas editoras, inclusivamente projectos de edição de autor, marcam presença em plataformas deste tipo sob pena de não estarem “visíveis” e disponíveis no maior mercado de consumo de música: a *internet*.

O quadro editorial nos primeiros 15 anos do século XXI

No início do presente milénio o mercado da indústria fonográfica de música erudita era dominado por quatro *major* (Universal Music, EMI, Warner Music e Sony BMG) e pelos catálogos das diversas etiquetas de música erudita que foram sendo adquiridas por estes quatro grupos empresariais. A estas viria a juntar-se o grupo Naxos, que registou um crescimento avassalador até 2015, com a criação e aquisição de diversas etiquetas e a representação e distribuição de muitas outras.⁴⁰ Em 2011 a EMI Music é

⁴⁰ Em 2008 a Naxos criou a Naxos Global Logistics Ltd. (NGL), uma empresa distribuidora das etiquetas da própria Naxos, bem como de outras companhias, garantindo uma cobertura cada vez maior do mercado internacional de distribuição de edições fonográficas. Em 2017, o número de marcas com acordos de distribuição com a NGL ultrapassou as duas centenas, tornando-se a Naxos a maior distribuidora mundial na actualidade.

adquirida pelo grupo Universal Music. No entanto, em 2013 a marca EMI Classics é comprada pela Warner Music e integrada na Warner Classics, conjuntamente com a Erato, Teldec, entre outras editoras (Patmore 2009).

Em 2015, o quadro das *majors* da indústria fonográfica internacional de música erudita era constituído apenas por três conglomerados: Warner Classics, Universal, Naxos.

Nos primeiros 15 anos do século XXI as editoras independentes proliferaram, espalhadas um pouco por todo o mundo e de natureza e abordagens diversas. Há uma preocupação gradual por parte de editoras e intérpretes em registar e trabalhar sobre repertório inédito, de compositores mais conhecidos, ou repertório de compositores desconhecidos. As editoras independentes assentam cada vez mais em projectos especializados (música antiga, contemporânea, ou em determinado tipo de repertório), dedicadas a temáticas específicas, e a explorarem diferentes nichos do mercado de consumo de música erudita, através do carácter das edições: de colecionador, *low-cost* (séries económicas), gravações históricas, edições de autor, ou editadas pelas marcas fundadas pelos próprios grupos ou instituições. Neste último caso, alguns exemplos são: a LSO Live, editora da London Symphony Orchestra, desde 2000; a Berliner Philharmoniker Recordings, criada em 2014; a Soli Deo Gloria, fundada em 2000 por John Eliot Gardiner para editar a discografia que tem levado a cabo com os seus agrupamentos; a Alia Vox, criada por Jordi Savall em 1998.

Muitos destes projectos têm apostado em formas diferenciadas de conceber o produto final, de modo a contrariar a concorrência da distribuição digital, cujo acesso via *streaming online* tem vindo a sobrepôr-se como a principal forma de consumo de música gravada na presente década. Um exemplo é a abordagem editorial da Alia Vox, que procura contrariar a desmaterialização da edição em formato físico através de um modelo de produto que acarreta um conjunto de conteúdos complementares além da gravação sonora, que suscitam a necessidade do consumidor mais interessado de adquirir o produto físico. Em 2008, Jordi Savall, em entrevista para o programa radiofónico *On An Overgrown Path*, de Bob Schingleton, sustentava essa opção:

we can create projects with the very highest sensibility for the sound, for the repertoire, for the presentation including texts and background history. We are trying to create CD/books that are collectable, and that do not simply exploit the possibilities of the internet; with the texts and background history and graphics making our recordings are

physically appealing. This is our way to work, and it opposes the movement towards making music a non-physical commodity available only over the internet.⁴¹

Apesar de casos pontuais, como este atrás referido, a *internet* adquiriu um estatuto de elemento indispensável à sobrevivência de empresas, artistas e projectos, assumindo hoje em dia um papel fundamental na comunicação e promoção artística (musical e audiovisual). O mundo cibernético, com todas as suas potencialidades em constante crescimento e actualização é um dos principais veículos para a indústria fonográfica e para o mundo do audiovisual. Nesse sentido, a diversidade de novos conteúdos, onde a interactividade e a difusão imediata, sem fronteiras, é um trunfo praticamente incomparável que ocupa um lugar cimeiro nas atenções de artistas, instituições, agentes culturais e do próprio público.

Um novo *modus operandi*

«What is certain is that classical recording does not exist in the kind of protected bubble that it enjoyed for most of the second half of the twentieth century» (SOAMES 2012: 410).

A configuração da indústria fonográfica de música erudita mudou radicalmente ao longo dos últimos 20 anos, com quedas significativas constantes na venda de fonogramas, repercutindo-se também numa forma diferente de trabalhar por parte das editoras e artistas. O estatuto de celebridade (*star*) entrou em colapso pela falta de receitas geradas pelo mercado que permitam o investimento em contratos e planos de gravações exaustivos por parte das editoras, como outrora acontecera. Desde a viragem para o século XXI, os artistas passaram a trabalhar com as editoras cada vez menos em regime de exclusividade, ou com contratos duradouros, gerando-se uma maior competitividade entre as editoras independentes e os grandes conglomerados, muitas vezes com as primeiras a liderarem o mercado em núcleos específicos. Nos últimos 20 anos os artistas de novas gerações consideram a edição fonográfica numa perspectiva bem distinta daquela que se foi formando ao longo do século passado, em que o quadro comercial

⁴¹ “Jordi Savall On The Record” in *On An Overgrown Path*, Future Radio, 25 de Maio de 2008. Disponível em: <https://soundcloud.com/overgrownpath/jordi-savall-on-an-overgrown>, último acesso a 19 de Março de 2018.

permitia aos artistas considerarem a gravação como uma parte relevante do seu rendimento económico pessoal.

as the Internet spread, with its creation of both opportunities and problems, recordings began to be seen as marketing tools rather than income streams. Of course that the megastars recordings remain lucrative. For the vast majority of performers, however, a recording is more a calling card, a personal connection with the audience or fan base. On this basis a growing number of musicians, even with fairly established names, have been prepared to record for very little to ensure that their work is available outside the concert hall (Soames 2012: 126).

Ao longo das últimas duas décadas, verifica-se uma maior circulação de artistas, uma quantidade mais diversificada de orquestras internacionais de referência, espalhadas por todo o mercado intercontinental, desde projectos que extravasam o domínio da prática musical, como o West-Eastern Divan Orchestra de Daniel Barenboim, passando pela criação de novas orquestras em espaços geográficos com uma tradição menos enraizada da música ocidental, como a Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra (Turquia) ou a Qatar Philharmonic Orchestra, pela revitalização das orquestras da América Latina, e mantendo-se na proa as históricas orquestras europeias e norte-americanas. Destaca-se ainda o programa de ensino “El Sistema”, fundado em 1975 na Venezuela, por José Antonio Abreu, um modelo de sucesso, repercutido por muitos países hoje em dia, com Portugal incluído, com a Orquestra Geração. Na mesma linha de ampliação da oferta de programação no domínio da música erudita, destacam-se os inúmeros festivais por todo o mundo, com uma diversidade nunca antes vista, tanto do ponto de vista do repertórios e formações, como do cruzamento entre a música erudita e outros géneros musicais, outras áreas do conhecimento e de expressão artística, ou mesmo a integração cada vez maior de acções de cariz educativo e integração social.

Um caso paradigmático, entre muitos outros, de um novo quadro da indústria da música erudita é o da maestrina norte-americana Marin Alsop (1956-), directora musical da Orquestra Sinfónica do Estado de São Paulo (desde 2012) e que é uma das artistas que grava recorrentemente para a Naxos. Nas suas palavras, «recordings are not about making money any more: they are about promoting your career and your orchestras and getting your ideas out there» (Soames 2012: 186)

Chegados a 2015 o quadro a que se assiste no seio da indústria fonográfica de música erudita concilia a sobrevivência dos grandes conglomerados numa lógica de

manutenção de artistas em catálogo, a par com os projectos independentes cada vez em maior número e mais estratificados, entre núcleos de repertório ou tipologias (editoras independentes, etiquetas afectas a instituições artísticas, editoras dos próprios artistas). No caso das primeiras, ainda se podem identificar fenómenos de estrelato em novas gerações activas desde a viragem do século, como por exemplo: na Sony, nomes como Lang Lang (até 2015 artista da DG), Kathia Buniatishvili, Joshua Bell, Leif Ove Andsnes, Igor Levit, Christian Gerhaher, Jonas Kaufmann ou Arcadi Volodos; no grupo Universal Music, nos catálogos das DG e na Decca destam-se nomes como Danielle de Niese Anna Netrebko, Gustavo Dudamel, Nicolla Benedetti, Riccardo Chailly, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Hélène Grimaud; na Warner Classics, incluindo a etiqueta Erato, destacam-se entre as principais estrelas promovidas os irmãos Gautier e Renaud Capuçon, Nikolai Lugansky, Joyce Di Donato, Philippe Jaroussky ou Diana Damrau.

No segundo caso, de artistas que desenvolvem uma actividade de grande dinâmica através de projectos editoriais individuais ou trabalhando com editoras, ou produtores, independentes, de natureza e alcance comercial diversificado, são exemplo os seguintes: Angela Hewitt, Stephen Hough e Steven Isserlis, ambos com uma vasta discografia editada pela Hypérion; Rachel Podger, como um dos principais nomes do catálogo da Channel Classics, a par com Iván Fisher que, apesar de ter gravado para a Philips e Decca na última década do século passado, estabeleceu desde o início do presente século uma frutífera colaboração com a Channel Classics; a Accademia del Piacere de Fahmi Alqhai, ou o grupo El Concierto Español de Emilio Moreno, ambos com a editora Glossa; o maestro russo Valéry Gergiev que gravou uma vastíssima discografia para a Philips no século XX, mas que tem vindo nos últimos anos a gravar para as etiquetas das orquestras com quem tem gravado, como a LSO Live, as edições do catálogo independente da Münchner Philharmoniker e a Marrinsky, etiqueta do Teatro Mariinsky (São Petersburgo) do qual Gergiev é director musical desde 1988; e ainda a discografia que alguns compositores têm estabelecido com maior continuidade com editoras, como é o caso de Arvo Pärt com a ECM.

Pelo meio, começa a generalizar-se também um modelo em que os artistas conciliam colaborações com os diferentes tipos de editoras, pelo facto de muitos dos projectos que gravam partirem da iniciativa de instituições, como é o caso mais evidente dos maestros e diferentes orquestras. A título de exemplo, podemos mencionar dois casos paradigmáticos: o maestro inglês Daniel Harding, que tem viajado entre grandes etiquetas

pertencentes às *major* (DG, Sony Classical, Virgin, Erato) e outras marcas independentes, como a BR Klassik, Harmonia Mundi ou a Onyx; e Vasily Petrenko, que tanto tem gravado discografia editada por marcas como a Naxos, Warner Classics e DG, como por independentes como a Avie, a Pentatone, a LAWO Classics, entre outras.

Em contraposição com uma indústria concentrada em grandes empresas que reuniam todas as fases da produção dos produtos, com estúdios próprios, equipas de produção, fábricas de discos e departamentos de comunicação, nas últimas duas décadas assistiu-se à transição para um mercado de produção de conteúdos, dissociado do tecido industrial, em que as vertentes de produção artística e indústria editorial (impressão, duplicação) são actividades a cargo de diferentes empresas ou indivíduos para cada fase do processo (interpretação, gravação, edição, fabrico, distribuição e promoção). Mantém-se, por conseguinte, uma indústria de produção musical (entre performance, gravação e edição áudio), para a qual o contexto actual não sugere um colapso idêntico ao que se verifica com o mercado do disco. Desta forma, os desafios com que a indústria fonográfica se depara prendem-se com a renovação constante dos suportes de mediação com o ouvinte, um elemento fundamental ao longo de todo este percurso histórico marcado por constantes transformações de ordem diversa.

1.2. O caso português

1.2.1. A formação de um mercado de consumo de música gravada

Apesar da invenção do fonógrafo, por Thomas Edison, ter sido noticiada em 1878 em Portugal, apenas um ano depois da sua concretização, como salienta Leonor Losa em *Machinas Fallantes* (2013), só na primeira década do século XX começaram a circular em Portugal edições fonográficas comerciais que reflectem o dealbar do mercado de música gravada no nosso país através da comercialização de fonógrafos, gramofones e fonogramas de gravações estrangeiras, produzidos pelas grandes empresas internacionais (Gramophone, Columbia, Lindström A. G., Odeon), a par com registos levados a cabo em solo nacional. Além do mercado de cilindros e do fonógrafo, a inovação do gramofone e disco (Berliner) fez-se sentir também no nosso país, nomeadamente através da acção da Gramophone Company. Em 1900, Sinkler Darby (1878-1950), técnico da empresa

inglesa, esteve em Portugal, com o propósito de gravar repertório local e apresentar a novidade que era então o gramofone e o disco (Belchior 2013).⁴² Em 1903, a Companhia Francesa do Gramofone (afiliada da Gramophone) entra no mercado português, com a venda exclusiva de gramofones e discos.

A partir de meados de 1904 surgem as primeiras gravações comerciais realizadas em Portugal, com destaque para a predominância de etiquetas alemãs, como a Odeon, Favourit, Beka e Polydor, e as francesas Simplex, Pathé e Idéal, sob a representação de empresários e lojistas portugueses, a par com algumas iniciativas de criação de catálogos nacionais como a Luzofone e a Chiadofone, marcas dos Grandes Armazéns do Chiado. Nas primeiras décadas do século passado, a venda de fonogramas e mecanismos de reprodução consistiu numa parcela integrada no mercado de bens de consumo associados ao comércio de produtos de recreação e, sobretudo, de produtos electrónicos. A venda e representação dos catálogos de fonogramas esteve a cargo de empresários e lojistas, entre os quais se destacam: Ricardo Lemos, proprietário das lojas Casa de Gramofones e Grande Bazar do Porto (Porto) e de uma filial da última em Lisboa (1928), como representante da Odeon e da Lindström desde a primeira década do século XX, e desde 1926 da HMV, entre outras marcas; a loja Irmãos Cardoso (Columbia); a Sociedade Phonographica Portuguesa, de Carlos Calderon, com a representação das marcas Ideal, Beka, Odeon, em Lisboa; os Grandes Armazéns do Chiado; e a loja fundada por Valentim Pereira Botelho de Carvalho (1888-1957) em 1914, e que iria representar marcas como a Bunswick, a Columbia, a partir de 1926, e a EMI, desde 1931 (Losa 2013).

Grande parte do repertório que foi sendo gravado durante a primeira metade do século XX centra-se em música popular urbana, com destaque para o fado (entre outras tipologias dentro da canção popular), a canção para teatro de revista, árias de ópera mais populares, números instrumentais interpretados por bandas filarmónicas e outros exemplos similares. Uma boa parte do repertório que era gravado consistia numa articulação com o campo da edição de partituras:

Os editores da música impressa disponibilizavam, em forma de partitura, pequenas peças para piano, canções oriundas dos repertórios de operetas e revistas, árias de óperas celebrizadas nas temporadas recentes do Teatro Nacional de S. Carlos, canções do

⁴² A acção de Sinkler Darby em Portugal, foi inserida numa de muitas expedições idênticas levadas a cabo pelos responsáveis da Gramophone Company, com o propósito de gravar repertório local de diferentes países, numa perspectiva de expansão comercial no mercado internacional.

repertório internacional de Espanha ou do Brasil, bem como adaptações para voz e piano de canções populares ou fados (LOSA 2013: 101).

Ao contrário do que se verifica no mercado internacional, onde se gravou regularmente repertório erudito, no caso português é escasso o repertório de música erudita gravado ao longo da primeira metade do século XX. Verifica-se uma preponderância da gravação de outros repertórios, já referidos, em grande medida pelo facto de se tornar mais fácil o seu registo do ponto de vista dos recursos técnicos necessários (num período em que em Portugal eram escassos esses equipamentos), ao mesmo tempo que este quadro beneficiava a implementação comercial das editoras estrangeiras, que assim mantinham o monopólio dos catálogos de repertório erudito que exportavam e distribuíam para Portugal, e que correspondiam quase em exclusivo à oferta de música erudita gravada, importada, disponível no mercado português nas primeiras décadas do século, para um universo de consumidores reduzido. Os fonogramas de música erudita assumiam-se como bens de luxo no seio da oferta discográfica disponível:

Em 1910, o *Catálogo Geral dos Discos Comp.^a Franceza do «Gramophone»* apresentava um universo de produtos que despendiam desde 800 réis [...] até ao disco de etiqueta branca (a mais dispendiosa dos «Discos Celebridade»), com o repertório «Lucia de Lammermoor», interpretado por Caruso, Scotti, Journet, Sembrich, Severina e Daddi, que atingia o valor de 7500 réis (Losa 2013: 88).

Apesar do escasso leque de gravações comerciais de repertório erudito realizadas em Portugal de que há registo neste período, é possível enumerar alguns exemplos, como é o caso de um número reduzido de trechos de repertório de canto lírico extraído de operetas ou repertório de canção de câmara do final do século XIX, na linha do ‘lied’, da ‘melodie’ francesa ou da canção napolitana. A complementar, registam-se algumas gravações conhecidas, efectuadas por agrupamentos maiores na segunda década do século XX, como a orquestra da Academia de Amadores de Música, dirigida por Pedro Blanch (1877-1946), em interpretações da marcha para banda militar *Huldigungsmarsch* de Richard Wagner e dois excertos orquestrais da segunda suite *L’Arlesienne* de Georges Bizet (Losa 2013).

Com o desencadear da Primeira Guerra Mundial, em 1914, o mercado fonográfico nacional, até então maioritariamente abastecido no domínio da representação de catálogos e da prensagem de fonogramas por empresas alemãs (que sofreram um grande colapso com a guerra), irá entrar num período de estagnação. Verifica-se mesmo uma interrupção

da gravação a partir da entrada de Portugal na Guerra, sendo só a partir de meados de 1926 retomada essa actividade, com a renegociação de contratos de representação da Columbia e HMV com os principais empresários portugueses (Ricardo Lemos e Valentim de Carvalho). É também nesse mesmo ano de 1926 que se dá a instauração do Estado Novo após o golpe militar de 28 de Maio, não tendo essa mudança política assumido um reflexo significativo no contexto da música erudita. Ao longo das décadas seguintes o Estado Novo não irá investir na indústria fonográfica nacional, cabendo aos empresários independentes a dinamização desse mesmo mercado.

Neste período a produção fonográfica nacional de música erudita tem ainda desenvolvimento incipiente em comparação com o que acontece no mesmo período nos grandes centros europeus, com destaque para a indústria inglesa. Nesse sentido, a dinâmica do mercado fonográfico de música erudita em circulação em Portugal no período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais assentará no domínio dos catálogos da Gramophone (HMV), pelo Grande Bazar do Porto de Ricardo Lemos, e a Columbia, pela Valentim de Carvalho (VC) (Losa 2013; Martland 1997). Este cenário será ainda mais sedimentado com a Grande Depressão de 1929, que fará com que marcas de menor dimensão, como a Pathé, Homocord, Brunswick, Polydor abandonem o mercado português. Por sua vez, as *majors* (Gramophone e Columbia) centraram a gravação em Portugal no repertório popular urbano, como o fado, a canção de revista ou a canção popular, através dos seus representantes e do investimento em meios básicos de gravação (Abreu 2010).

Perante este quadro, ao longo da primeira metade do século passado podemos identificar um mercado de consumo de música erudita gravada em Portugal, mas não se pode considerar que tenha existido uma indústria fonográfica nacional de música erudita. A dinâmica de representação dos catálogos internacionais, que permitia fazer circular no contexto português gravações de repertório erudito e abastecer por essa via esse nicho de mercado, a par com a falta de condições e equipamentos técnicos capazes de fazer face às necessidades do registo desse tipo de repertório ao mesmo nível da discografia internacional, terão sido dois factores preponderantes para a escassez de edições comerciais gravadas em Portugal na primeira metade do século XX.

Em 1934 é criada a Emissora Nacional (EN), estação oficial do Estado, o que resultaria, no ano seguinte, na criação da Orquestra Sinfónica Nacional, sob direcção de Pedro de Freitas Branco (1896-1963), ao cargo da Rádio do Estado. A EN irá levar a cabo

uma cobertura regular de concertos e gravações para emissão radiofónica que, no entanto, após a sua emissão, se preservaram na sua maior parte em arquivo, tendo sido apenas uma pequena quantidade editada posteriormente, desde a última década do século XX⁴³.

Apesar de se assistir a uma oferta concertística regular e preenchida, com destaque para as temporadas de ópera e de concertos do Teatro Nacional de São Carlos, a programação da Orquestra Sinfónica Nacional (fundada no âmbito da EN), a par com as temporadas de concertos de sociedades particulares, como o Círculo de Cultura Musical (Lisboa) e a sociedade Orpheon Portuense (Porto), essa dinâmica não se reflecte no desenvolvimento de um mercado de gravação local.

Ao longo das décadas de 1930 e 1940, verifica-se uma produção irregular e episódica de registos fonográficos dedicados a repertório erudito, fruto das vicissitudes da Segunda Guerra Mundial e da consequente estagnação do mercado e indústria fonográfica em Portugal, entre os quais, fonogramas com árias de ópera interpretadas pelo tenor Tomás Alcaide (1901-1967) e editados no catálogo da Columbia, bem como outras gravações que apenas foram posteriormente publicadas⁴⁴, a par com edições pontuais de música de compositores contemporâneos, como Francine Benoît (1894-1990) e Frederico de Freitas (1902-1980), sendo que no caso deste último grande parte das gravações deste período se concentram em repertório de canção para filme, editado em vários fonogramas da HMV, cuja secção de Lisboa o compositor dirigiu entre meados de 1927 e 1931 (Côrte-Real in Castelo-Branco 2010: 526).

Perante este contexto, o grande impulso para o desenvolvimento dessa mesma indústria dá-se a partir de meados da década de 1950, com um investimento sem precedentes levado a cabo pela VC, aliado ao início da produção de música gravada em suporte LP (a partir de 1946), que alargou significativamente o espaço disponível para o registo de obras de maior dimensão num único disco, um aspecto essencial para o repertório de música erudita.

⁴³ O exemplo mais representativo consiste numa série de 12 CD dedicados à edição de gravações de concertos durante as décadas de 1950 e 1960, pela Orquestra Sinfónica da EN, sob a direcção do maestro Pedro de Freitas Branco, publicados entre os anos de 1995 e 1996 pela Strauss no âmbito da chancela PortugalSom (SP 4077; SP 4078; SP 4079; SP 4084; SP 4109; SP 4110; SP 4112; SP 4113; SP 4114; SP 4115; SP 4116).

⁴⁴ Uma selecção de gravações com interpretações de repertório operático por Tomás Alcaide foi editada em 1963 pela Rococo Records (Canadá; 5206). Mais tarde, em 1987, outras gravações foram lançadas no mercado pela PortugalSom num LP intitulado *Árias de Óperas* (862001/PS).

1.2.2. O desenvolvimento de uma indústria fonográfica nacional de música erudita

Fundada em 1914, como um negócio familiar, inicialmente a estrutura da VC consistiu numa loja de música (antigo Salão Neuparth), onde se incluía a venda de gramofones e fonogramas. Em 1926 tornou-se representante da Columbia Graphophone Company, também produzindo gravações que eram incluídas no catálogo da Columbia Records. Em 1931, com a fusão da Columbia e da Gramophone na *major* EMI, a VC torna-se representante e distribuidora do catálogo da EMI, incluindo as gravações que produzia em Portugal nos catálogos da HMV e da Columbia, a par com outras editoras internacionais, com destaque para a Decca e a Parlophone (Losa in Castelo-Branco 2010: 1305). Apesar do empresário Ricardo Lemos, nesta altura o principal concorrente da VC no mercado de fonogramas, ter mantido a representação das marcas que transitaram da Gramophone para a EMI, a partir deste período apenas a Valentim de Carvalho seria autorizada pela empresa inglesa a efectuar novas gravações para os catálogos da EMI (Abreu 2010).

Durante o final da década de 1940, após o final da Segunda Guerra Mundial e o restabelecimento dos contactos empresariais com as companhias internacionais, dá-se uma renovação do mercado fonográfico em Portugal, onde a VC foi a principal interveniente, tornando-se em 1946 distribuidora exclusiva dos produtos da companhia inglesa em Portugal. Em 1956 entra em funcionamento uma fábrica projectada pela EMI para a produção dos discos em Portugal, e a partir de 1957, sob a direcção de Rui Valentim de Carvalho (1931-2013), sobrinho do fundador, são levadas a cabo um conjunto de iniciativas de criação de estúdios e aquisição de material, nomeadamente com a construção de um estúdio moderno de grande capacidade, em Paço d'Arcos, uma réplica do Estúdio 2 dos famosos Estúdios de Abbey Road de Londres, tendo-se deslocado alguns engenheiros ingleses a Portugal para um meticuloso trabalho de testes acústicos e análise de equipamento para a concretização do projecto, que passou a operar a partir de 1963 (Losa in Castelo-Branco 2010: 1304-1308)⁴⁵. Em 1965 a empresa inaugura uma nova fábrica de produção de discos junto ao estúdio recém-inaugurado. Neste contexto, a VC reuniu um conjunto de condições que permitiram que fosse possível, além de um forte

⁴⁵ Até 1963 a VC fez as suas gravações em estúdios improvisados nas instalações da sua própria loja (Rua do Almada, Lisboa), em Costa do Castelo ou no Clube Estefânia.

incremento na indústria fonográfica em geral, finalmente avançar com a gravação regular de repertório de música erudita em Portugal. Os estúdios de Paço d'Arcos viriam a tornar-se desde então o principal pólo de produção fonográfica nacional até ao final do século XX, e a VC liderou o mercado discográfico português, suplantando a concorrência de grandes marcas estrangeiras como a DG, RCA e Philips (Vernon 1998: 84).

Desta forma, ao longo das décadas de 1950 e 1960 tem início um processo de desenvolvimento gradual de um mercado de produção e consumo de edições fonográficas nacionais, com um aumento progressivo de novas gravações, onde se destaca a predominância de música portuguesa. Ao consultarmos as fontes de discografia de música erudita produzida em Portugal, a par com o trabalho de inventariação elaborado por Luísa Cymbron e Joaquim Carmelo Rosa e publicado em sucessivas edições da *Revista Portuguesa de Musicologia* (desde 1992) sob o título *Para uma discografia da música portuguesa*, é possível verificar que a indústria fonográfica portuguesa de música erudita se centrou essencialmente no repertório nacional e em dois núcleos específicos: o repertório pré-romântico, e a música do século XX.

A partir do final da década de 1950 assistimos a um alargamento de repertório e artistas, desencadeando-se, desde então, um processo de crescente desenvolvimento da música erudita gravada em Portugal, nomeadamente com a edição regular de primeiros registos de música de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), a partir de 1956⁴⁶, com gravações editadas nos catálogos da Decca e da HMV (ao longo das décadas de 1960 e 1970), além de um número reduzido de edições dedicadas a obras de outros compositores portugueses do século XX, como Ruy Coelho, Jorge Croner de Vasconcellos ou Joly Braga Santos, sob interpretações de nomes como o próprio Fernando Lopes-Graça, Nella Maissa ou a Orquestra Sinfónica da EN (sob a direcção do maestro Joaquim da Silva Pereira). Ao mesmo tempo, começam a surgir as primeiras edições discográficas de repertório pré-romântico em Portugal.

Também a partir da década de 1960 torna-se fundamental a acção da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), criada em 1956, cujo Serviço de Música liderado por Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989) iniciou a sua actividade em 1958. Entre o

⁴⁶ A mais antiga edição comercial de gravações de música de Fernando Lopes-Graça que foi possível apurar no âmbito da presente investigação foi publicada em 1956, sob o título *Cantos tradicionais portugueses da natividade*, com interpretação do Coro de Câmara dos Amadores de Música (nome que antecede a denominação do Coro da Academia de Amadores de Música), sob a direcção de Lopes-Graça. Disco de 25 cm, editado pela Radertz (RKA 114).

alargado âmbito de intervenção, investimento e fomento na divulgação e formação que o Serviço de Música da FCG desenvolveu desde a sua fundação, inclui-se a criação de um plano de gravações (com início em 1966) co-produzidas em colaboração com importantes editoras estrangeiras (a Philips e a DG – Archiv Produktion), que resultou na primeira série discográfica exclusivamente dedicada a repertório português dos séculos XVI a XIX, denominada *Portugaliae Musica* (Esgaio & Vieira 2008; Barreto 2008).

Além da discografia levada a cabo pela VC e pela iniciativa da FCG, ainda durante a década de 1960 outras editoras nacionais irão incluir esporadicamente no seu catálogo a gravação de repertório erudito, entre elas a Orfeu, Alvorada/Rádio Triunfo, ou as edições da Parnaso. Esta última tratava-se de uma academia dedicada ao ensino da música, ballet e teatro, fundada em 1956 pelo compositor Fernando Corrêa de Oliveira (1921-2004), e que viria a editar algumas gravações de obras da autoria do seu fundador, nomeadamente com intérpretes como Helena Sá e Costa ou o Trio Portugália (Latino in Castelo-Branco 2010: 930).

Perante este panorama de desenvolvimento que se verifica desde o final da década de 1950 até à viragem para a década de 1970, é possível identificar uma mudança de paradigma na orgânica da edição e circulação da música gravada no contexto nacional. As iniciativas levadas a cabo neste período, sobretudo pelo investimento da VC, na indústria fonográfica e, por outro lado, pela FCG no fomento da gravação de repertório português inédito e na sua distribuição à escala internacional, constituíram-se como factores preponderantes para gerar o impulso necessário ao desenvolvimento de uma indústria fonográfica de música erudita, alterando a dinâmica de consumo de fonogramas importados da primeira metade do século, por um mercado de produção fonográfica que gera, pela primeira vez, uma indústria nacional de gravação de repertório erudito integrada no mercado internacional, para consumo interno e externo.

1.2.3. Os anos 70 e 80: a autonomização do repertório erudito na indústria fonográfica portuguesa

Na sequência do processo de desenvolvimento de uma indústria nacional de música erudita, gravada e produzida em Portugal, que começa a difundir-se a partir do final dos anos cinquenta, a década de 1970 dá continuidade ao desenvolvimento iniciado anteriormente de forma exponencial, com uma maior regularidade de produção de

gravações, com um alargamento do repertório registado e dos artistas que se dedicam a essa tarefa. A VC assume-se como a principal empresa produtora, com meios e equipamentos que permitem uma estrutura sem concorrência, continuando a inserir as suas gravações nos catálogos da HMV e Decca, ao mesmo tempo que os seus equipamentos e *staff* começam a ser subcontratados por outras etiquetas em Portugal. Para o mercado nacional, a empresa cria uma versão portuguesa da etiqueta da EMI, A Voz do Dono, que contribuirá para um crescimento desse mercado, com especial destaque para a discografia dedicada à obra de Fernando Lopes-Graça (com gravações em Portugal e na Hungria) e também com uma abertura ao mercado da música antiga, nomeadamente com uma primeira colecção dedicada a esse repertório e prática performativa, *Lusitana Musica*, e os primeiros títulos da discografia dos Segréis de Lisboa (Manuel Morais).

Como reflexo de um mercado que se vai autonomizando através do investimento e implementação de meios técnicos, circulação de edições e crescimento de um mercado de consumo interno, novas editoras e etiquetas irão interessar-se por incluir nos seus catálogos repertório de música erudita. É o caso da Sassetti e das suas etiquetas Guilda da Música, Lamiré e Diapasão, da editora Tecla, da Imavox⁴⁷ ou da editora e distribuidora Nova. Estas marcas, nas quais o repertório de música erudita na década de 1970 passa a ocupar uma pequena parcela no seio de maiores catálogos de música *pop* e *rock*, incluem tanto novas gravações feitas em Portugal, como gravações de catálogos estrangeiros reeditadas em versões específicas para o mercado nacional⁴⁸.

A partir da revolução de 1974 o contexto de investimento na oferta cultural por parte do Estado vai-se alterar, com um novo quadro político em que a iniciativa estatal assume a maior parte da acção cultural. O Estado português, através da Divisão de Música da Secretaria de Estado da Cultura (SEC), criada em 1976, estabelece um plano de edições de repertório português, com especial enfoque para a música orquestral dos séculos XIX e XX: a Discoteca Básica Nacional, em 1977⁴⁹. As gravações levadas a cabo no âmbito

⁴⁷ Etiqueta fundada em 1972 no âmbito da Rádio Clube Português, cuja edição de música erudita foi essencialmente marcada por títulos no âmbito da Discoteca Básica Nacional. Cessou actividade em 1984.

⁴⁸ É o caso da *Antologia da Música Europeia – dos trovadores a Beethoven*, publicada exclusivamente para o mercado nacional pela Guilda da Música (etiqueta da Sassetti) em parceria com diversas editoras estrangeiras proprietárias das gravações e edições originais (Erato, Supraphon, Qualiton (Hungaroton) e Amadeo), que consistia numa série em oito volumes, num total de 110 discos vinil (LP), dedicados aos compositores mais marcantes dos diferentes períodos históricos abrangidos nesta antologia.

⁴⁹ Tem sido recorrentemente atribuído (inclusivamente em publicações de carácter científico) o ano de 1978 para o início das edições da Discoteca Básica Nacional. No entanto, uma pesquisa em torno das fontes primárias permite apurar que a edição mais antiga com a chancela deste plano de edição discográfica

deste plano estatal serão incluídas nos catálogos de diferentes editoras, como A Voz do Dono, Imavox, Diapasão ou Nova. A partir de 1986, foi rebaptizada de PortugalSom e passa a ser editada pela revista *Mundo da Canção* e distribuída pela Dargil. Desde 1992, voltou a ser editada e distribuída nos moldes iniciais, mas apenas por uma única editora - a Strauss até 2005, a Numérica entre 2005 e 2012 (Sá in Castelo-Branco 2010, 1061). O repertório foi inicialmente marcado por primeiras gravações de obras de Luís de Freitas Branco, Lopes-Graça, Armando José Fernandes, Joly Braga Santos, Jorge Peixinho, Álvaro Cassuto, entre outros compositores de diferentes gerações do século XX. Posteriormente, as edições irão alargar-se a repertório histórico, com a primeira gravação de obras de João Domingos Bomtempo, a par com outros títulos dedicados a música de compositores como Manuel Rodrigues Coelho ou Carlos Seixas, entre outro repertório.

A ampliar o quadro de intérpretes que estarão activos ao longo dos últimos 30 anos do século XX, surge uma nova geração de intérpretes que apostam na gravação de diversos projectos discográficos – os cantores Jennifer Smith, Elsa Saque, Elvira Archer, Fernando Serafim, José Oliveira Lopes e António Wagner Diniz, instrumentistas solistas como Vasco Barbosa, Ana Bela Chaves, os pianistas Olga Prats e Adriano Jordão, a cravista Cremilde Rosado Fernandes, o organista Joaquim Simões da Hora, o alaudista Manuel Moraes e o seu grupo especializado em música antiga, Segréis de Lisboa (1972), Pedro Caldeira Cabral, Jorge Peixinho, António Victorino d’Almeida, o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1970) e o Opus Ensemble (1980).

O crescimento da edição fonográfica de música erudita a que assistimos neste período assume um impacte considerável na circulação de repertório através da reprodução sonora, uma vez que quase a totalidade da música editada em disco encontra-se em primeira gravação. Apesar do repertório habitualmente considerado *mainstream* ser regularmente apresentado em concerto pelas principais salas de concerto do país (como a consulta de programas de concerto da época permite verificar), a música erudita gravada em Portugal centra-se, essencialmente, no repertório de compositores portugueses. Nesse caso, a excepção é a discografia que os agrupamentos da FCG gravaram, primeiro para a Erato (entre 1972 e 1980) e, ao longo das últimas três décadas, para outras editoras, mediante diferentes projectos discográficos (Nimbus, DG, Cascavelle, Trem Azul, Naxos, Pentatone, entre outras), com uma quantidade

remonta a 1977: *Fernando Lopes-Graça – História Trágico-Marítima*, José Oliveira Lopes, Orquestra Sinfónica de Budapeste (dir. G. Németh), Diapasão/Discoteca Básica Nacional, DIAP 25 001.

significativa de repertório europeu de diferentes períodos da história da música, a par com obras de compositores nacionais. O repertório registado na discografia do Coro e da Orquestra Gulbenkian vai desde música de Giacomo Carissimi ou Giovanni Gabrieli, passando por Vivaldi, J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Verdi, Puccini, até repertório do século XX e XXI, com a gravação de obras de compositores de perfis tão diversos como Honneger, Kornglud, Xenakis, Ligeti, Lopes-Graça, Emmanuel Nunes, Luís Tinoco, António Pinho Vargas ou Astor Piazzolla.

A partir do final da década de 1970, paralelamente à criação de programações de concertos onde figuram grandes intérpretes internacionais com repertório diverso dentro do campo geral da música ocidental, surgem cada vez mais programações específicas dentro dos meios autónomos da música antiga e da contemporânea. Os casos mais evidentes, que servirão de mote para iniciativas semelhantes que se irão propagar em diferentes pontos do país até aos nossos dias, são as *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* (entre 1980 e 2001) e os *Encontros de Música Contemporânea* (1977 a 2002), criados pelo Serviço de Música da FCG. Estes dois casos pioneiros são exemplos reveladores de uma sintonia gradual entre uma indústria fonográfica portuguesa emergente e movimentos musicais que, paralelamente, se vinham autonomizando em alternativa ao repertório *mainstream* que marcava grande parte da programação musical até meados da década de 1970.

Como relembra Rui Vieira Nery, em entrevista realizada no âmbito do presente trabalho de investigação,

nesse período tínhamos os Segréis de Lisboa como uma espécie de preâmbulo ao repertório *maistream*, e depois o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa como epílogo. À descoberta do que era para trás estavam os Segréis, à descoberta do que vinha para a frente (a partir de 1945) vinha o Jorge Peixinho e o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, e ambos eram considerados um bocadinho exóticos [...] Era um repertório que, além do mais, tinha um certo apelo juvenil e um bocadinho alternativo. Tal como a música contemporânea, a música antiga era uma espécie de desafio ao repertório burguês [...] até a própria indumentária dos músicos de música antiga era igualzinha à dos músicos de música contemporânea [...] Havia uma espécie de postura alternativa [...] muitas vezes [os espectadores de música antiga] também vinham aos

Encontros de Música Contemporânea. Eram os dois repertórios rebeldes, digamos assim (E.17)⁵⁰.

O contexto aqui descrito permite identificar um momento de autonomização destes movimentos, para os quais a indústria fonográfica teve um papel fundamental ao longo das últimas três décadas do século XX, e que resulta num fenómeno que não é exclusivo do contexto português. No seu livro *The Art of Re-enchantment*, o musicólogo inglês Nick Wilson salienta a forma como estes dois movimentos (música antiga e música contemporânea) encontraram, muitas vezes, intervenientes comuns no contexto europeu nas décadas de 1960 e 1970, citando David Fallows, para o programa radiofónico *Archive Hour* de Jeremy Summerly, em 2007⁵¹: «I think it is true to say that if you went to a contemporary concert in the '60s you saw the same people as you'd see at a medieval concert... wanting to move away from the standard 19th-century musical fayre» (Wilson 2014: 64)

Desde o final da década de setenta, o mercado discográfico de música erudita produzida em Portugal era essencialmente abastecido pelas edições da Discoteca Básica Nacional e da VC (no catálogo A Voz do Dono). Artistas e editoras nacionais apostaram sobretudo em repertório inédito, de âmbito específico (português ou, no caso da música antiga com um alargamento ao *corpus* ibérico). Simultaneamente, a partir de então, as grandes edições internacionais passam a circular no mercado português com maior regularidade, sobretudo através de distribuidoras como a Nova, Dacapo, Edisom, Polygram ou a BMG, representantes dos catálogos de editoras internacionais como DG, Denon, Collins, Virgin Classics, Sony, Decca, Philips ou Erato (Hora 2015b). Essa maior diversidade de oferta e acessibilidade directa a gravações dos grandes intérpretes mundiais, resultou numa maior abertura do mercado discográfico nacional perante o quadro internacional, lançando novas influências para intérpretes, produtores, editoras e público, mas, ao mesmo tempo, aumentando a concorrência dentro do mercado de venda nacional de discos.

Os últimos 15 anos do século XX são um período de grande modificação do mercado fonográfico da música erudita. Em 1983 a VC redefine a sua colaboração com a EMI para um sistema de *joint-venture* com participação na empresa inglesa, a EMI-

⁵⁰ As entrevistas realizadas no âmbito da presente investigação estão transcritas e dispostas no Apêndice 3, ordenadas alfabeticamente pelo nome do entrevistado e numeradas, por forma a facilitar a referência às mesmas ao longo do texto.

⁵¹ “Mr. Munrow, his study”, episódio do programa *The Archive Hour*, BBC Radio 4, 21 de Julho de 2007.

Valentim de Carvalho (EMI-VC), e em 1994 vende a sua participação para voltar ao formato inicial, continuando a editar e representar a etiqueta EMI Classics, marca criada em 1990 pela empresa inglesa com o intuito de uniformizar internacionalmente o seu catálogo, sem etiquetas locais (Martland 1997). Em 1986 o Governo Português faz entrar em vigor a Lei do Mecenato, que terá um reflexo preponderante na dinâmica da edição discográfica, através de um maior investimento por parte de fundos privados que irão permitir alavancar uma maior quantidade de projectos culturais (Reis 2000).

Numa dinâmica de ascensão das editoras independentes locais, à imagem do que se verificava no mesmo período no mercado internacional, surgem neste período novos projectos editoriais. Em 1988 a editora Movieplay inicia o seu catálogo exclusivamente dedicado a música erudita, a Movieplay Classics, e em 1990 é criada a Numérica. Por sua vez, as transformações no seio das *majors* internacionais fazem-se sentir também no mercado nacional. Em 1988 a BMG estabelece-se em Portugal e em 1992 a multinacional Polygram entra também no mercado nacional, publicando diversas edições nacionais no catálogo da Philips, tornando-se a principal força empresarial a colocar em causa a supremacia até então garantida pela EMI-VC.

Este cenário de proliferação de editoras de diferentes tipologias, interessadas em explorar o mercado da música erudita, em simultâneo com a criação de departamentos ou etiquetas específicas, assente em multinacionais ou em empresas nacionais que apostam no investimento de patrocinadores privados, gera uma oferta cada vez maior e mais diversificada tanto para o público, como para artistas de diferentes gerações que encontram um maior leque de possibilidades de publicar os seus projectos discográficos. Ao longo da última década do século XX a EMI-VC (EMI Classics), a Polygram (Philips) e a Movieplay Classics serão as principais forças editoriais no sector da música erudita em Portugal, seguidas de perto pela Strauss (PortugalSom) e pela Numérica.

1.2.4. Os anos 90: novas gerações e o alargamento de repertórios

Todo este quadro de maior dinâmica da indústria fonográfica de música erudita em Portugal desenvolve-se, na década de 1990, a partir do CD, introduzido no mercado

internacional em 1983. Em Portugal, o novo suporte entrou definitivamente em uso na indústria da música erudita em 1987⁵².

O mercado da música erudita continua a alargar-se, com cada vez mais intérpretes a assumirem o registo fonográfico como uma parte fundamental da sua actividade, o que, a par com as novas forças e dinâmicas do mercado nacional, gera um período (entre o final da década de 1980 e os primeiros anos do século XXI) de grande vivacidade da indústria fonográfica. Além dos intérpretes já estabelecidos, surge uma nova geração encabeçada por nomes como: os pianistas António Rosado, Pedro Burmester, Sofia Lourenço, Gabriela Canavilhas e Nuno Vieira de Almeida; o violinista Gerardo Ribeiro e o violoncelista Paulo Gaio Lima; os cantores Ana Ferraz, Orlanda Isidro, Mário João Alves; os organistas Rui Paiva e João Vaz, e a cravista Ana Mafalda Castro; os agrupamentos Vozes Alfonsinas, Concerto Atlântico e La Batalla, Coro de Câmara de Lisboa, e o Quarteto Capela; as orquestras Nova Filarmonia Portuguesa, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Sinfonietta de Lisboa, a Sinfonia B, fundada por César Viana em 1994 e o Miso Ensemble, fundado por Miguel e Paula Azguime em 1985. No seio da actividade do Miso Ensemble (enquadrado como parte da Associação Miso Music Portugal), em 1988 é criada a Miso Records, editora independente dedicada à gravação de música de compositores portugueses contemporâneos, que desenvolveu a sua actividade em paralelo à restante indústria fonográfica portuguesa de música erudita (Fernandes in Castelo-Branco 2010: 797).

Em 1992 é fundada a Orquestra Metropolitana de Lisboa, sob o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, e que viria constituir-se como o agrupamento deste tipo, fora do contexto das instituições privadas, que mais discografia gravou ao longo da década de noventa. No mesmo ano, o Estado português põe em prática um Decreto Normativo (n.º 56/92, de 29 de Abril) que visava um plano de implementação de um conjunto de orquestras regionais, de forma a descentralizar a oferta formativa e concertística, bem como contribuindo para um aumento das possibilidades de trabalho para uma quantidade crescente de músicos profissionais no activo. Nesse sentido, surge em 1993 a Orquestra do Norte, em 1997 a Orquestra das Beiras e, mais tarde, em 2001 a Orquestra de Câmara de Coimbra (actualmente denominada Orquestra Clássica do Centro), e em 2002, a

⁵² A primeira edição impressa em CD em Portugal foi *Um Homem no País*, de Carlos do Carmo, em 1984, editado pela Polygram, empresa detentora da divisão de música da Philips, a quem pertencia a patente do CD (Silva in Castelo-Branco 2010: 1031).

Orquestra do Algarve (actual Orquestra Clássica do Sul). Apesar de se verificar uma actividade regular com temporadas anuais de concertos, ao contrário da Orquestra Metropolitana de Lisboa, as orquestras regionais não levaram a cabo um trabalho significativo no domínio da gravação sonora, sendo que uma grande parte das edições comerciais destas orquestras consistem em participações pontuais, integradas em projectos individuais de maestros ou solistas, e das editoras com que estes trabalharam. O exemplo mais revelador a este respeito é a discografia dirigida pelo maestro Álvaro Cassuto com gravações da Orquestra do Algarve, editadas pela Naxos, com a qual Cassuto tem estabelecido uma longa colaboração desde o final da década de noventa.

Ao analisar a discografia produzida em Portugal até à última década do século XX verifica-se uma escassez de edições que incluem repertório de compositores estrangeiros, sobretudo até meados de 1990. Por sua vez, ao longo dos últimos 15 anos do século passado é facilmente constatável um aumento significativo de gravações dedicadas a repertório estrangeiro. Nesse sentido, esta nova geração contribui decisivamente para um alargamento do repertório registado em solo nacional, sobretudo com a inclusão de música de grandes compositores internacionais do repertório canónico, de forma transversal aos vários núcleos e períodos históricos do repertório gravado.

Em 1991 o organista e produtor discográfico Joaquim Simões da Hora (1941-1996), que se ocupava então da direcção do catálogo Movieplay Classics, defendia a importância e necessidade de se levar a cabo em Portugal «um projecto de produção discográfica de *Música Clássica* interpretada por artistas e orquestras nacionais [...] era necessário colocar artistas portugueses a gravar o grande repertório clássico internacional»⁵³. Esse objectivo materializou-se com uma vasta discografia pela orquestra Nova Filarmonia Portuguesa, fundada e dirigida por Álvaro Cassuto (1938-) (Hora 2015b: 121). A par com o contínuo alargamento do registo de repertório português com gravações de diversos intérpretes, a discografia que a Movieplay Classics vai levar a cabo com a Nova Filarmonia Portuguesa irá registar pela primeira vez em Portugal obras populares do repertório *mainstream*, como *As Quatro Estações* de Vivaldi, música da

⁵³ Espólio Hora, CRTENV.3: 28/05/1991, Lisboa, Joaquim Simões da Hora, Para: João Pereira Bastos (Teatro São Carlos). No âmbito da investigação para a minha dissertação de mestrado em Ciências Musicais (*Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*, 2010, Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) foram recolhidas fontes de natureza diversa (correspondência, documentos, apontamentos, programas de concerto e bibliografia) pertencentes à família, sobretudo a Joaquim Simões da Hora e a seu pai, Manuel da Hora, que resultaram numa inventariação que denominei de “Espólio Hora”, onde se encontram reunidas todas essas fontes (HORA 2010; HORA 2015b).

Primeira Escola de Viena, e algum repertório do primeiro Romantismo germânico de Schubert e Mendelssohn.

A mesma premissa defendida por Simões da Hora no excerto de correspondência supracitado é posta em prática de forma transversal por diversos intérpretes, sobretudo das novas gerações, bem como pelas próprias editoras. A EMI Classics inclui no seu catálogo uma série de cinco volumes em CD intitulada *Orquestra Metropolitana de Lisboa in concert* com diversas gravações, editadas entre 1994 e 1996, de algum do grande repertório internacional, com solistas como Pedro Burmester, Gerardo Ribeiro, Paulo Gaio Lima ou Ana Bela Chaves, sob a direcção do maestro Miguel Graça Moura. Entre o repertório gravado nestes cinco discos destacam-se obras como o *Triplo Concerto Op. 56* de Beethoven, o *Concerto para piano* de Mendelssohn ou a *Sinfonia Concertante K.364* de W. A. Mozart⁵⁴. A mesma editora publica também um CD com música de W. A. Mozart interpretada pela Sinfonia B, outro exclusivamente dedicado a repertório para piano solo de Franz Liszt, por António Rosado, ou ainda gravações de música de Johann Sebastian Bach, Schubert e Schumann interpretadas ao piano por Pedro Burmester, entre outros exemplos.⁵⁵ A Philips inclui no seu catálogo um disco exclusivamente dedicado a música para piano de Robert Schumann, com interpretação de Jorge Moyano, ao mesmo tempo que encontramos repertório de Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach, Johann Pachelbel ou John Stanley na colecção *Portugaliae Monumenta Organica – Órgãos Históricos de Portugal* (1992), com interpretações dos organistas João Vaz e Rui Paiva, e que resulta na primeira edição portuguesa de música antiga para órgão com repertório não exclusivamente ibérico.⁵⁶ A RCA, editada no seio da BMG Portugal, irá também editar vários CD dedicados a música de compositores como Beethoven, Brahms, Rachmaninov, Liszt ou Schumann, onde se destacam interpretações de Gerardo Ribeiro, Pedro Burmester e António Rosado, entre outros.⁵⁷ A Numérica edita em 1993 uma

⁵⁴ O segundo CD desta série foi destacado em 1996 como disco de platina por ter ultrapassado as 24.000 vendas de exemplares, algo que comprova o momento de grande vivacidade do mercado discográfico de música erudita em Portugal na última década do século XX.

⁵⁵ *Liszt in Lisbon*, António Rosado, EMI Classics, 1994, 7243 5 55355 2 8, CD;

Pedro Burmester – piano, Pedro Burmester, EMI-VC, 1987, 7 49739 1, LP;

Pedro Burmester – J. S. Bach, Pedro Burmester, EMI-VC, 1989, 7 49820 1, LP;

J. S. Bach: Variações Goldberg, Pedro Burmester, EMI-VC, 1992, 7 54522 2, CD.

⁵⁶ *Schumann: Kinderszenen, Kreisleriana, Arabeske*, Jorge Moyano, Philips-Polygram, 1995, 526 996-2, CD;

Portugaliae Monumenta Organica, João Vaz e Rui Paiva, Philips-Polygram, 1992, 512 411-2/512 412-2, 2 CD, [ID 86].

⁵⁷ *António Rosado: Schumann – Fantasie / Liszt – Sonata*, António Rosado, RCA Classics, 1998, 7432 1 573282, CD;

gravação de *La Serva Padrona* de Pergolesi sob interpretação de Elsa Saque, António Wagner Diniz, a Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz e a Orquestra Clássica do Porto, sob direcção de Manuel Ivo Cruz. Logo no ano seguinte, a mesma editora lança no mercado um CD com música para violino e piano de Prokofiev, Stravinsky e Bartók, sob interpretação do violinista Gerardo Ribeiro e o pianista James Howsmon, e em 1996 um CD exclusivamente dedicado a sonatas para pianoforte do compositor italiano Ludovico Giustini di Pistoia, por Cremilde Rosado Fernandes.⁵⁸

Ainda em 1994 tem início um novo projecto discográfico patrocinado pela SEC, paralelamente à etiqueta PortugalSom, que consistiu numa antologia denominada *Cinco Séculos de Música Portuguesa*, sob a coordenação de José Atalaya (Ribeiro in Castelo-Branco 2010, 87). Este projecto, que resultou em dezenas de edições entre 1994 e 1998, foi editado em colaboração com as diferentes editoras nacionais e internacionais acima referidas, com destaque para a Philips e a Numérica. Apesar do título circunscrever, presumivelmente, o repertório para a música de origem portuguesa, encontram-se algumas gravações que incluem repertório de compositores estrangeiros.

Como se pode verificar a partir dos dados acima expostos este novo cenário de interesse dos intérpretes pela gravação de repertório internacional é comum a uma nova abordagem dos mesmos e das editoras, num período de maior produtividade da indústria fonográfica nacional, onde se alargam as possibilidades de edição de um mais vasto leque de repertório. Este processo acontece em simultâneo com a gravação de obras de compositores portugueses que continuará, até 2015, a manter-se como o principal enfoque nos diversos projectos de gravação que têm tomado forma.

Pianistas Portugueses, Maria João Pires, Sequeira Costa, Adriano Jordão, Pedro Brumester, António Rosado, Artur Pizarro, Carla Seixas, Eurico Rosado, António Toscano, Mário Laginha, Bernardo Sasseti e Jill Lawson, BMG Classics, 1997, GLB 49857/2;

Johannes Brahms – Edições do Festival de Música de Sintra, Gerardo Ribeiro e António Rosado, RCA Classics, 1998, CD;

Ludwig van Beethoven – Edições do Festival de Música de Sintra, Gerardo Ribeiro e Pedro Burmester, RCA Classics, 1998, 2 CD;

Rachmaninov: Piano Concerto n.º 2, António Rosado, NDR Sinfonieorchester (David Stahl), RCA Classics, CD.

⁵⁸ *Pergolesi - La Serva Padrona; Francisco António de Almeida - La Spinalba (Ária e Dueto)*, E. Saque, António Wagner Diniz, Ópera de Câmara do Real Teatro de Queluz, Orquestra Clássica do Porto (M. Ivo Cruz), Numérica, NUM 1019, CD, [90];

Gerardo Ribeiro / James Howsmon, Numérica, 1994, NUM 1031, CD;

Ludovico Giustini di Pistoia: Sonate da Cimbalo di Piano e Forte (Firenze 1732), Cremilde Rosado Fernandes, Numérica, 1996, NUM 1047, CD, [ID 120].

1.2.5. Para onde vai a indústria? Novas dinâmicas do século XXI

A vida musical em Portugal nas últimas duas décadas tem vindo a adquirir uma dinâmica de grande desenvolvimento interno e de interligação com o contexto internacional, fruto do contexto globalizante emergente desde a viragem do século. Esse desenvolvimento traduz-se através de uma maior oferta da programação concertística, novas gerações de intérpretes, alunos e professores cada vez mais bem preparados para o mercado profissional, através de uma formação mais especializada nos principais centros de ensino internacionais e nacionais.

Surtem neste contexto gerações sucessivas de novos intérpretes com uma actividade regular no registo fonográfico, entre eles: os cantores Ana Quintans, Ana Maria Pinto, Joana Seara, Cátia Moreso, Fernando Guimarães, João Rodrigues e Luís Madureira; os solistas Nuno Pinto (clarinete), Abel Pereira (trompa), Bruno Monteiro (violino), Bruno Borralhinho e Filipe Quaresma (violoncelo), Pedro Carneiro (percussão); os cravistas João Paulo Janeiro, Marcos Magalhães, José Carlos Araújo, Helena Marinho (cravo e piano forte); os pianistas João Paulo Santos, Luísa Tender, João Bettencourt da Câmara; e uma nova geração de maestros (Joana Carneiro, Pedro Neves, Rui Pinheiro ou Cesário Costa) que vão veiculando projectos discográficos conjuntamente com diferentes orquestras nacionais (com destaque para a Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Metropolitana, Orquestra Gulbenkian e Orquestras da Casa da Música). A especialização que os músicos vêm adquirindo ao longo das últimas décadas reflecte-se também na criação de novos agrupamentos profissionais, tanto a título independente como dentro das principais instituições de actividade musical. No primeiro caso, destacam-se Os Músicos do Tejo, Divino Sospiro, Sete Lágrimas ou a Capela Duriensis, entre outros agrupamentos de música antiga emergentes, o Ensemble Darcos e outros agrupamentos criados especificamente para a prática de música de câmara, ou o Sond'ar-te Electric Ensemble, criado em 2007, no âmbito da acção da Miso Music, dirigido por Miguel Azguime. No segundo caso, destacam-se sobretudo os agrupamentos da Casa da Música (Porto), com duas orquestras (Sinfónica e Barroca), o Remix Ensemble e ainda o Coro Casa da Música, formações dedicadas a repertórios e práticas interpretativas diferenciadas.

Em contrapartida com este contexto de grande dinâmica do meio musical nacional dos últimos anos, e após um período de grande vivacidade da indústria fonográfica de música erudita em Portugal, que o organista, musicólogo e produtor discográfico João

Vaz qualifica como um processo «que teve um ‘boom’ até aos anos 90 [que] alterou a forma dos músicos se ouvirem a si próprios» (E.11), na primeira década do século XXI a indústria fonográfica de música erudita em Portugal sofre alterações profundas, cravando-se uma cisão crescente entre a indústria editorial e o mercado de produção da música erudita. A viragem para o novo milénio apresenta-se como uma fase de grande reformulação do sector empresarial da edição fonográfica, em linha contrária ao desenvolvimento que se tem verificado no mercado da oferta musical (programação de concertos, pólos de ensino especializado, descentralização da actividade de produção e educação musical). Ao longo da primeira década do novo século verifica-se um grande desinvestimento das grandes estruturas empresariais que dinamizaram o mercado na década anterior. Reféns das transformações internacionais das *major*s⁵⁹, empresas como a EMI-VC, Polygram e BMG deixam de explorar o mercado da música erudita, ao mesmo tempo que são absorvidas por novos grupos empresariais – a Polygram é adquirida e englobada no grupo Universal Music em 2006; a BMG reconfigura-se e é absorvida no seio do grupo Sony Entertainment em 2004; a EMI Portugal é criada em 2006 e comprada em 2013 pelo grupo Warner Music⁶⁰. Ao mesmo tempo a Movieplay, sem a mesma presença no mercado que teve na última década do século XX, vai editar projectos pontualmente até 2010, e cessa actividade em 2015. As editoras com catálogos de música erudita que se mantêm, desde o século passado, no activo até 2015 são a Numérica⁶¹, aliando aos seus próprios projectos editoriais a edição e distribuição do catálogo da PortugalSom (entre 2005 e 2012), e a Miso Records, com um catálogo especializado na música contemporânea portuguesa que se intensificou sobretudo nas últimas duas décadas.

Como descrito no capítulo 1.1.5, as novas tecnologias informáticas e de circulação de música gravada que emergiram em grande escala a partir do início do século XXI, implementando novos suportes e plataformas digitais, abalaram a indústria fonográfica internacional, lançando novos desafios e obrigando a uma redefinição de políticas editoriais e da perspectiva dos artistas perante a gravação e sua utilidade. Em Portugal, perante um mercado que cresceu significativamente na última década do século XX, mas que na transição para o século XXI já se encontrava em declínio, com as principais forças

⁵⁹ Ver capítulo 1.1.

⁶⁰ Uma operação integrada na aquisição do catálogo da EMI Classics pela Warner Classics internacional no mesmo ano, sendo que em 2011 a divisão EMI Recorded Music (dedicada a outros géneros musicais que não a música erudita) foi adquirida pela Universal Music (Southall 2009).

⁶¹ A Numérica cessou funções em Maio de 2015.

editoriais a deixarem o mercado de música erudita, o impacto das novas tecnologias e mecanismos de circulação de fonogramas fez-se sentir grandemente.

Como alternativa a este panorama, as novas editoras, etiquetas e séries discográficas que surgem a partir da primeira década do século concentraram-se em nichos específicos de repertório dentro da própria música erudita. Estes projectos desenvolvem-se a partir de dois modelos principais:

1. a criação de editoras por empresas ou entidades independentes;
2. projectos criados pelos próprios artistas.

De acordo com o primeiro modelo, entre os vários projectos que foram surgindo, com maior ou menor implementação no mercado, sobressaem: a etiqueta Portugaler, criada pela empresa Audiopro em 2002 e dedicada a repertório de compositores portugueses, com uma forte predominância de repertório de música pré-romântica, mas também com música dos séculos XX e XXI, num total de dez álbuns publicados até 2015 a cargo de destacados intérpretes nacionais a par com artistas internacionais, como os cravistas José Luís Uriol, Rosana Lancelotte, o pianista brasileiro José Eduardo Martins e o agrupamento Klangforum Wien; e o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (MPMP), criado em 2010, que em 2012 deu início a um projecto de edição discográfica de música de compositores portugueses, com um total de 20 edições em CD publicadas até 2015, onde se inclui uma série de sete álbuns dedicados à gravação integral da obra para tecla de Carlos Seixas, primeiras gravações de obras de compositores contemporâneos como João Pedro Oliveira, Cândido Lima, Sérgio Azevedo ou António Pinho Vargas, entre outros projectos de carácter diverso, gravados por artistas de novas gerações que estão em actividade neste novo milénio. A discografia editada pelo MPMP (um movimento associativo sem fins lucrativos) é a mais regular e numerosa dos últimos três anos (2012-2015), o que ilustra bem a inexistência de uma indústria especializada e um mercado consistente.

No segundo modelo, entre gravações editadas, ou etiquetas criadas, pelos próprios artistas, sobressaem os dois primeiros CD de Os Músicos do Tejo (sob a etiqueta Edições d'Os Músicos do Tejo)⁶², a discografia do grupo Sete Lágrimas, editada pela sua própria editora (MU Records), ou as edições discográficas da Casa da Música com vários títulos com gravações dos seus agrupamentos, com especial destaque para a Orquestra Barroca

⁶² *Sementes do Fado* (2007); *As Árias de Luísa Todi* (2010).

e o Remix Ensemble Casa da Música, bem como projectos discográficos que são produzidos em Portugal sob a direcção e gestão dos próprios artistas e posteriormente editados por empresas estrangeiras.

Paralelamente, começam também a surgir cada vez mais edições de autor ou a cargo de instituições do sector da educação (academias de música, conservatórios, escolas do ensino superior), da animação e produção cultural, entre outros projectos pontuais como selecções de concertos de festivais de música ou de outras iniciativas (ex.: edições discográficas da RDP-RTP, como gravações no âmbito do Prémio Jovens Músicos editadas em CD).

A partir do final da primeira década do presente século, com a ascensão de novos suportes digitais de registo e distribuição de gravações áudio, bem como outros formatos que o meio do audiovisual possibilita, dá-se uma mudança significativa dos modelos de produção e edição de música erudita. Nesse sentido, o mercado nacional ressentiu-se, não demonstrando capacidade de resposta face ao novo paradigma, inclusivamente na utilidade e preponderância que os próprios intérpretes lhe conferem. Por sua vez, a distribuição é hoje muito incipiente, em parte, devido à inexistência de grandes editoras que garantam, como acontecia até ao final do século passado, mecanismos eficientes de distribuição e promoção dos seus produtos, a partir de departamentos próprios, junto dos *media*. Em simultâneo, os canais de distribuição de suportes digitais, nomeadamente através de plataformas de *streaming*, adquirem um maior domínio no campo da distribuição e acesso à música gravada pela sociedade de consumo. Se, por um lado, os novos formatos e o desenvolvimento da tecnologia de gravação e edição digital contribuem decisivamente para uma menor dependência das grandes editoras por parte dos artistas (numa indústria em que os mesmos não acarretam receitas significativas das vendas das suas gravações), por outro lado, o mercado discográfico português actual não consegue concorrer com o mercado estrangeiro ou, pelo menos, ser suficientemente aliciante para os músicos, os quais, no contexto globalizante em que vivemos, preferem ver as suas gravações em editoras internacionais com forte implementação e distribuição

à escala mundial, onde se destaca a Naxos⁶³ como uma das principais editoras a apostar nesse modelo⁶⁴.

Considerando a forma como se tem desenvolvido a edição fonográfica de música erudita em Portugal nas duas primeiras décadas do século XXI, é possível identificar um contexto de produção fonográfica de música erudita (para edição a cargo de entidades nacionais ou internacionais), com artistas, agentes artísticos, produtores e técnicos em actividade. No entanto, não é possível assinalar a existência de uma indústria de edição e distribuição específica, enquadrada num sector de actividade empresarial autónomo que sustente e estructure um mercado de consumo directamente associado - as grandes empresas da indústria fonográfica portuguesa da última década não se dedicam ao sector da música erudita -, ao contrário do que se pode vislumbrar quando consideramos a forma mais institucionalizada e articulada em que se desenvolveu a produção discográfica de música erudita ao longo das últimas três décadas do século XX.

⁶³ Em 2008 o grupo Naxos fundou a Naxos Global Logistics, em Munique, um centro de fabrico, licenciamento e distribuição de dezenas de etiquetas e editoras, tornando-se uma das maiores distribuidoras mundiais.

⁶⁴ Em muitos desses casos as editoras editam mediante um investimento financeiro garantido pelo próprio artista, ou através de apoios e patrocínios que o artista ou produtor (independentes da estrutura das editoras) têm de angariar.

2. O MOVIMENTO DA MÚSICA ANTIGA E O SEU DESENVOLVIMENTO EM PORTUGAL

the general sound of Mozart and Beethoven and Brahms was so familiar at a casual level that the public was ready for some new stimulus [...] The vigorous, fresh colours of Early Music were just what was required to wake up jaded senses (Philip 2004: 246).

2.1. Primeiras iniciativas

A redescoberta da música do passado

A prática do repertório em estudo antecede em décadas a abordagem interpretativa autónoma de música antiga que se irá verificar na segunda metade do século XX, com o interesse pela interpretação em instrumentos originais a partir do conhecimento histórico. As primeiras iniciativas relevantes em torno da música pré-romântica surgem na Europa na viragem do século XIX para o século XX, como reflexo de um interesse crescente pela redescoberta e revivificação do passado musical, difundidos em primeira ordem pelas figuras de Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Francis Galpin (1858-1945). Ao contrário da prática interpretativa comum na viragem do século, em que o repertório pré-romântico era executado em instrumentos modernos, ou em versões híbridas de instrumentos históricos convertidos à imagem dos modelos da época (como o cravo Pleyel, de pedais) – fruto de uma marcada postura evolucionista –, Dolmetsch e Galpin defendiam a necessidade da prática de música antiga assente em instrumentos originais e a partir de um conhecimento teórico histórico de execução que permitisse uma maior adequabilidade da prática performativa em relação ao repertório. Nesse sentido, Galpin levou a cabo um estudo pioneiro em torno do património organológico pré-romântico e das técnicas de execução originais que viria a resultar na publicação *Old English Instruments of Music* (1910). Por seu turno, Dolmetsch centrou as suas atenções no domínio da interpretação, através do estudo das fontes teóricas então disponíveis, a par com o estudo do instrumentário histórico, que viria a resultar no livro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries* (1915). Apesar do amadorismo que o próprio fazia gosto em proclamar, e em maré contrária com os modelos de execução indiferenciada para

repertório de qualquer período histórico, Dolmetsch foi um pioneiro na interpretação de clavicórdio e na divulgação do instrumento. No seio da sua acção precursora destacam-se as primeiras gravações de música de Johann Sebastian Bach, com especial importância para o projecto da gravação completa dos dois volumes de *Das Wohltemperierte Klavier*, que Dolmetsch apenas gravou parcialmente devido à sua idade avançada e à sua morte pouco depois do início do projecto de gravação (Philip 2004: 206).

Estas primeiras iniciativas iriam ter reflexo nas gerações seguintes, com um número maior de intérpretes e musicólogos que tiveram uma função pioneira na prática de repertório pré-romântico com impacte na vida musical da primeira metade do século XX. Entre eles destacam-se nomes como Wanda Landowska, August Wenzinger, Paul Sacher, Alfred Deller, Charles Van Den Borren, Curt Sachs, Paul Sacher, Josef Mertin, Safford Cape, George Malcolm, Thurston Dart e Robert Donington, entre outras figuras activas no contexto europeu e que tiveram um importante papel na circulação deste repertório em concerto, edições fonográficas, emissões radiofónicas, monografias e na criação de agrupamentos pioneiros, como é o caso de Pro Musica Antiqua, fundado por S. Cape (Wilson 2014: xii). Ao mesmo tempo, iriam fundar-se centros de ensino de instrumentos históricos e de prática de música pré-romântica. Landowska, figura central e pioneira na recuperação da prática da música para cravo no início do século XX, fundou a *École de Musique Ancienne*, criada em 1925 em Paris, cidade onde se encontravam muitos dos pioneiros da música antiga europeia em meados de 1930. E o musicólogo e maestro suíço Paul Sacher fundou em 1933 a Schola Cantorum Basiliensis, um dos principais centros de formação em música antiga na Europa ao longo das décadas seguintes, onde se destacaram mestres como August Wenzinger (viola da gamba), Max Meili (música vocal) ou Eugen Müller-Dombois (alaúde), e onde se formaram parte dos grandes intérpretes de música antiga das gerações seguintes, como Gustav Leonhardt, Anthony Rooley, René Jacobs, Jordi Savall, Hopkinson Smith, Andreas Scholl, Dominique Vellard.

Estas iniciativas em torno da revivificação deste repertório musical, que começavam a suscitar um interesse gradual nos principais centros musicais europeus, tiveram igualmente repercussões em Portugal, com especial adesão por um nicho de personalidades que na viragem do século procuraram promover, através de uma postura cosmopolita, uma acção reformadora da vida musical portuguesa (Nery 2015). Entre essas figuras destacam-se José Viana da Mota (1868-1948), Bernardo Moreira de Sá

(1853-1924), Luís de Freitas Branco (1890-1955) e Alfredo Pinto (1874-1945) no domínio ensaístico, pedagógico, e na promoção dessas ideias junto do meio artístico e melómano através de diversas publicações, palestras e outras intervenções, a par com a actividade da prática musical em instrumentos históricos fomentada por José Relvas (1858-1929) ou António Lamas (1861-1915), e o interesse patrimonial dedicado por Alfredo Keil (1850-1907) e Michel'Angelo Lambertini (1862-1920). Surgem, nesse sentido, importantes colecções particulares de instrumentos históricos, bibliografia e iconografia, reunidas por Keil, Lamas e Lambertini, constituindo acervos importantes que viriam (sobretudo no caso da colecção de Lambertini) a revelar-se uma parte considerável dos tesouros instrumentais preservados no actual Museu Nacional da Música (Lisboa). Este interesse pela recuperação de um repertório antigo reflecte-se também na prática musical, como é exemplo a actividade de António Lamas com a criação de um quarteto de instrumentos antigos, «em que ele próprio se destacaria como intérprete de viola de amor, tocando na belíssima viola Steiner que ainda hoje se preserva naquele Museu [da Música]» (Nery 1997: 401). Surgem ainda, neste contexto, publicações em recém-criadas revistas sobre música e musicologia (*Amphion*, *Arte Musical*, *Gazeta Musical*, entre outras), bem como novas edições em torno da história da música. Nesse sentido, enquadra-se também a actividade precursora na investigação musicológica em Portugal, com os relevantes contributos de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Ernesto Vieira (1848-1915) e Francisco Sousa Viterbo (1845-1910).

Simultaneamente, registam-se neste período tentativas de modernização no ensino da música erudita em Portugal. Em 1917 é fundado o Conservatório de Música do Porto, por Moreira de Sá. Dois anos depois é levada a cabo uma reforma dos modelos de ensino no Conservatório Nacional (CN), por José Viana da Mota (director) e Luís de Freitas Branco (sub-director), no sentido da implementação de um novo plano de estudos inovador e modernizador à imagem dos modelos europeus em voga.

É no seio deste contexto que se desenvolvem as primeiras incursões em torno desse repertório em Portugal, com pontuais apresentações em concertos, sobretudo integrados no seio da programação de sociedades de concertos e outros promotores individuais que se vinham a acentuar desde as últimas décadas do século XIX – um fenómeno que se desenvolve essencialmente no seio das elites de Porto e Lisboa, num contexto de prática musical muitas vezes amadorística, difundida por círculos de melómanos a par com a participação de músicos profissionais de relevo.

No Porto, encontramos já a partir de 1891, pontualmente, algum repertório barroco na programação da Sociedade de Concertos Orpheon Portuense⁶⁵, onde se destaca a música de J. S. Bach (essencialmente música de câmara), mantendo-se presente com maior ou menor predominância ao longo de toda a história do Orpheon Portuense (1881-2008). É a partir da primeira década do século passado que, reflectindo esse crescente interesse pela música do passado que começava a difundir-se pela Europa, surgem no Porto «alguns dos protagonistas deste processo, nomeadamente o quinteto fundado em 1901 por Henri Casadesus, denominado *Société des Instruments Anciens* (1906 e 1909); o sexteto *Société des Concerts d'Autrefois* (1908), além da primeira visita da importante cravista Wanda Landowska (1909 e 1931)» (Ribeiro in Araújo 2014: 140). Outros intérpretes que num período mais remoto apresentaram repertório anterior ao século XIX, também no Orpheon Portuense, foram Marguerite Delcourt (cravo), a solo e em grupo com Louis Fleury (flauta), P. Fossé (oboé), R. Michaud (viola d'amor), Georges Desmonts (viola da gamba) e L. Clément (contrabaixo), no ano de 1908 a interpretar música de François Couperin, Jean-Philippe Rameau e J. S. Bach, bem como a Orquestra da Asociación de Música de Cámara de Barcelona, dirigida por José Rabentós, com a apresentação de um programa que incluía obras de Bach, Händel e Mozart, em Março de 1916. Aqui destacam-se ainda os concertos de Wanda Landowska, que a 4 de Dezembro de 1909 apresentou, num concerto promovido pelo Orpheon Portuense no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal (Porto), música para tecla de Rameau, Händel, Henry Purcell, J. S. Bach, Domenico Scarlatti e F. Couperin - repertório muito pouco praticado como música de concerto em Portugal. Landowska apresentou-se ao piano, presumivelmente pela falta de um cravo em boas condições, disponível em 1909. Já em 1931, Landowska volta a apresentar-se na programação do Orpheon Portuense, desta vez ao cravo, com a novidade da música de D. Scarlatti e Bernardo Pasquini, entre outros compositores do Barroco europeu (Araújo 2014).

Por sua vez, no contexto lisboeta, ainda no dealbar do século XX, e no seio dessa actividade promovida por iniciativa privada e praticada por esses círculos restritos de

⁶⁵ Sociedade de Concertos fundada a 12 de Janeiro de 1881, no Porto, por Bernardo Moreira de Sá e um conjunto de associados composto por importantes figuras da elite portuense. O Orpheon Portuense viria a tornar-se, ao longo de mais de um século, uma importante instituição na programação musical, fulcral na vida musical portuense, e responsável por trazer a Portugal alguns dos mais destacados intérpretes internacionais ao longo de décadas sucessivas. A actividade do Orpheon Portuense centrou-se na prática coral (numa primeira fase até à primeira década do século XX), e sobretudo na difusão da música de câmara, dentro de uma programação abrangente onde também figuraram diversos concertos com programação de repertório desde a música barroca à música sinfónica do século XX (Hora in Araújo 2014).

carácter essencialmente amador, destacam-se algumas apresentações de música pré-romântica – fragmentos da *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, do *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi ou da *Paixão Segundo São Mateus* de J. S. Bach – promovidas no seio de alguns salões privados de fruição e divulgação musical, onde se destaca a Sociedade Artística de Concertos de Canto (presidida pela Condessa de Proença-a-Velha), conjuntamente com a Schola Cantorum fundada por Alberto Sarti na viragem do século. No mesmo contexto destacam-se ainda, em 1908 os “Concertos Históricos” (um termo que será recuperado décadas depois), promovidos no salão de Sarah Motta Vieira Marques, que consistiram numa série de quatro concertos onde se procurou realizar uma antologia da música ao longo da história, desde o Renascimento até ao *fin de siècle*. Estes concertos contaram com conferências introdutórias nas quais se destacam as participações de Ernesto Vieira, Tomás Borba e António Arroyo (Giga 2011). Estes, entre outros exemplos pontuais, revelam-se primeiras referências de apresentações deste repertório em Portugal.

Ainda nas décadas de 1920 e 1930, no seio da programação levada a cabo por sociedades privadas de amadores e profissionais, é importante destacar a actividade desenvolvida por Ema Romero da Câmara Reis (1897-1968) com a organização e programação regular de concertos sob o título de *Divulgação Musical*. A iniciativa decorreu entre os anos de 1923 e 1939, na sua casa, na Academia de Amadores de Música, na Liga Naval Portuguesa, no CN e no Sindicato Nacional dos Músicos. Estes concertos, sempre precedidos por uma conferência ao cargo de diferentes personalidades do meio erudito (figuras como Alberto Bramão, Aquilino Ribeiro, António Sérgio, Agostinho da Silva, Fernando Lopes-Graça, Eduardo Libório, Luís de Freitas Branco ou Tomás Borba), assentavam regularmente numa temática representativa e definidora do programa apresentado em cada concerto (exemplos como “A Música Espanhola desde Juan del Encina até Joaquín Nin”, a 6 de Dezembro de 1927, ou “A Canção Mundana Francesa no Tempo do Rei Sol”, a 12 de Janeiro de 1929). A programação da *Divulgação Musical* apresenta um predomínio de repertório dos séculos XIX e XX, das mais variadas origens. Desde a música contemporânea de compositores gregos, argentinos, checos, até à música do oriente, entre uma alargada variedade de repertório, são constantes primeiras audições em Portugal de obras de autores completamente desconhecidos, a par com nomes mais difundidos da música ocidental. Todavia, verifica-se uma quantidade considerável de dezenas de concertos de música que abrange repertório desde a canção trovadoresca

(Jaufré Rudel, Guiraut de Riquier, entre outros), um programa dedicado a Cantigas de Santa Maria de Alfonso X, passando pela polifonia renascentista de Pierre de La Rue, Josquin Després, Clément Janequin a Duarte Lobo, Manuel Cardoso ou Diogo Melgás, pela música barroca e algum repertório do século XVIII (sobretudo árias de ópera mais populares). Também no que diz respeito à música antiga apresentada nestes concertos, uma grande parte consistiu em primeiras apresentações desse repertório no nosso país. Apesar da *Divulgação Musical* se tratar de uma iniciativa que congregou sobretudo um público elitista, a sua acção alargou-se através da radiodifusão, onde é de salientar séries de “Concertos do Renascimento”, dedicados a música renascentista, que foram emitidos em directo na EN, Rádio Clube Português e Rádio Renascença (Reis 1929-1940; Fernandes in Castelo-Branco 2010: 1107).

No entanto, tanto os exemplos do Orpheon Portuense, como das iniciativas promovidas por Ema Romero da Câmara Reis, não são representativos de uma programação exclusivamente dedicada à divulgação de música destes períodos, como aconteceria mais tarde com o *Renascimento Musical*, que independentemente do rigor da abordagem interpretativa e da consistência da programação, configuram-se como as primeiras iniciativas objectivamente organizadas em torno deste repertório.

O contexto político e social em Portugal na primeira metade do século XX

A partir de meados da década de 1920 assistimos a uma proliferação de acções de programação cultural que reflectem uma marcada influência das ideologias inerentes ao movimento do Integralismo Lusitano, nomeadamente através de uma forte tendência nacionalista e do culto da redescoberta do passado (CASCUDO 2004). O Integralismo Lusitano consistiu sobretudo num movimento de «renovação cultural», que politicamente resultou num «republicanismo monárquico», um modelo de intervenção saudosista e patriótica que «rompia com os preconceitos ideológicos das gerações anteriores e entrava no século XX como num mundo desimpedido e arejado» (Ramos in Mattoso 1994: 541).

A fundação do Integralismo Lusitano dá-se essencialmente no seio de intelectuais da Universidade de Coimbra, encabeçada por António Sardinha, Alberto Monsaraz e Hipólito Raposo, e materializada na revista *Nação Portuguesa* (1914) e na realização das *Conferências da Liga Naval* (1915), onde se pretendia «demonstrar que Portugal constituía uma individualidade nacional característica, definida e inconfundível»

(Ascensão 1943: 47), em que se discutiu sobre o mote da Questão Ibérica, nomeadamente na defesa da individualidade portuguesa em diferentes aspectos: território e raça (A. Sardinha), língua e arte (H. Raposo), música e instrumentos musicais (Luís de Freitas Branco), economia (José Pequito Rebelo), entre outras temáticas relacionadas com a vida social e política portuguesa. No ano de 1916 dá-se a criação da Junta Central do Integralismo Lusitano. Na sua acção de índole regeneradora, «os integralistas mobilizaram toda a erudição positivista portuguesa no campo da história e da filologia (Teófilo Braga, Alberto Sampaio, Martins Sarmiento, etc.) para provar o “facto científico e experimental” da pátria» (Ramos in Mattoso 1994: 543). O movimento do Integralismo Lusitano extingue-se em 1933, em parte fruto da ascensão das políticas marcadamente nacionalistas do Estado Novo. Como refere Leão Ramos Ascensão, personalidade afectada ao Integralismo Lusitano que dedicou uma publicação precisamente à história desse mesmo movimento, «em 1930, o Governo publicava um manifesto em que se expunha o programa da União Nacional e, pela boca do Dr. Oliveira Salazar, definia um pensamento político nitidamente anti-liberal e anti-democrático, que dava satisfação a muitas reivindicações integralistas» (Ascensão 1943: 99).

Com a instauração do Estado Novo, após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, verifica-se uma nova reconfiguração das políticas sociais e culturais, com reflexos evidentes na vida musical portuguesa. Começando desde logo por uma reformulação dos modelos de ensino do CN, aniquilando a reforma modernizadora levada a cabo anos antes por José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco, são concretizadas um conjunto de directrizes que viriam a culminar na chamada “Política do Espírito” levada a cabo por António Ferro. Seriam implementadas um conjunto de políticas marcadamente conservadoras com o intuito de criar e difundir um quadro artístico e cultural nacionalista, alinhado com as premissas do próprio regime salazarista, no sentido de solidificar a visão oficial de uma identidade de nação portuguesa assente num patriotismo exacerbado e no culto dos acontecimentos históricos do passado. Nesse sentido é criado em 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) - em 1944 convertido no Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), e em Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) em 1968 - dirigido por António Ferro, e que consistiu na entidade responsável pela regulamentação, gestão, promoção e difusão propagandísticas dessas mesmas políticas de exaltação patriótica aplicadas à cultura. No que diz respeito às políticas culturais, o Estado Novo estabelece uma divisão entre “Cultura Popular” e

“Alta Cultura” (onde se insere a tutela das iniciativas em torno da música erudita). À Junta de Educação Nacional (criada em 1929) viria a suceder o Instituto para a Alta Cultura, em 1936, que «assumiria funções de patrocínio de alguns bolseiros enviados para formação avançada em escolas de Música no estrangeiro e patrocinaria alguns projectos de investigação e edição musicológicas» (Nery in Castelo-Branco, 2010: 1020). No seio da EN, criada em 1934 como estação oficial do Estado, além da Orquestra Sinfónica Nacional, é criado o Gabinete de Estudos Musicais (em 1942), constituído por um conjunto de jovens compositores e investigadores musicais. Em 1947 a Orquestra Sinfónica do Porto é fundada no âmbito da acção do Conservatório de Música portuense. Ainda no âmbito da programação da EN, em 1948 têm início as emissões do Programa B, dedicado essencialmente à música erudita. A partir de 1962 seria denominado Lisboa 2, depois de Programa 2 (desde 1965) e, já em 1990, rebaptizado com o actual nome de Antena 2.

Apesar de o Estado nunca ter definido objectivamente uma orientação estética oficial para a música erudita de acordo com a ideologia política vigente, este contexto teve um evidente reflexo na vida musical portuguesa, quer do ponto de vista dos modelos de programação musical, quer no que diz respeito à veiculação de determinadas iniciativas enquadradas nessa “Política do Espírito”.

O Renascimento Musical e o interesse pelo repertório do passado

A partir da década de 1920, com o aumento gradual de iniciativas de valorização do património histórico, perfeitamente enquadradas na ideologia política de foro nacionalista vigente, surgem as primeiras iniciativas objectivamente dedicadas à revalorização da música do repertório pré-romântico. Neste contexto destaca-se a actividade de Ivo Cruz (1901-1985), compositor e professor, afecto às correntes conservadoras de índole nacionalista do Integralismo Lusitano e, posteriormente, do regime do Estado Novo. Como caracteriza Rui Vieira Nery:

a sua formação ideológica ultra-conservadora, fortemente marcada pela influência do Integralismo Lusitano e, por conseguinte, centrada na evocação saudosista e idealizada de um *Ancien Régime* pré-liberal e pré-moderno, em todos os seus aspectos, acabou por o levar a interessar-se pela promoção da Música anterior ao século XIX (Nery 1997: 402).

Nesse contexto, Ivo Cruz viria a criar o *Renascimento Musical* (1924), com a colaboração dos musicólogos Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966) e Eduardo Libório (1900-1946), e a organização de “Concertos Históricos”, na Liga Naval (Janeiro de 1924), que consistiram nas primeiras actividades do *Renascimento Musical*, em concertos com interpretações de repertório essencialmente do período Barroco. O *Renascimento Musical* configurou-se como um movimento de carácter conservador e integralista com vista à revalorização do património musical português e europeu dos séculos XVII e XVIII. Foi através desta iniciativa, e da consequente criação da Sociedade Coral Duarte Lobo, que teve lugar a primeira audição em Portugal da *Paixão segundo S. Mateus* de J. S. Bach (1931) ou de *L’Orfeo* de Claudio Monteverdi (1932), entre outros programas. Neste mesmo período Ivo Cruz assumiria também a direcção da Orquestra de Câmara de Lisboa (a partir de 1933), apoiada pela Câmara Municipal de Lisboa e pelo SPN, e iria também associar-se à Sociedade Coral Duarte Lobo na realização de diversos concertos de repertório no âmbito da música pré-romântica. Ainda na mesma década, em 1937, viria a fundar a Orquestra Filarmónica de Lisboa, com a qual apresentou versões em língua portuguesa de algumas das obras mais preponderantes do repertório coral e orquestral europeu. Aqui destacam-se de entre o repertório barroco e clássico a *Paixão segundo São João* de J. S. Bach (1941), *As Estações* de J. Haydn (1942) e *Sansão* de G. F. Händel (1944). Em 1943, Ivo Cruz dirigiu a ópera *O Amor Industrioso* de João de Sousa Carvalho, no âmbito do programa de comemoração dos 150 anos do Teatro Nacional de São Carlos, por si elaborado (Silva in Castelo-Branco 2010: 351). Fruto do seu posicionamento ultra-conservador onde se manifesta marcadamente o culto do passado, Ivo Cruz acabaria por ser também responsável pela criação do museu instrumental do CN - instituição da qual foi director entre 1938 até 1971 - e responsável pela consolidação da reversão dos modelos de ensino modernos implementados anteriormente por Viana da Mota, e introduzindo um plano de ensino desajustado e arcaico. Ivo Cruz acabaria também por levar a cabo a introdução de aulas de instrumentos antigos, nomeadamente o cravo, viola da gamba, guitarra hispânica ou clavicórdio no CN.

Igualmente relevante foi a acção de Mário Sampaio Ribeiro, regente coral, crítico musical, musicólogo e compositor, «plenamente integrado na hierarquia cultural e artística do Estado Novo, em cujo seio ascenderia a inspector de Canto Coral da Mocidade Portuguesa, presidente do Sindicato Nacional dos Músicos e procurador à Câmara Corporativa» (Nery in Castelo-Branco 2010: 1121). Além de uma produção de carácter

musicológico significativa ao longo das décadas de 1930 a 1960, onde se destacam trabalhos de investigação sobre Duarte Lobo, Francisco Martins, Carlos Seixas, Marcos Portugal, entre outros compositores portugueses dos séculos XVI-XVIII, foi responsável pela criação do Coro Polyphonia-Schola Cantorum (1941). O efectivo vocal dedicava-se essencialmente à interpretação de música antiga e à canção tradicional portuguesa. Publicou também os *Cadernos de Repertório Coral Polyphonia*, que estavam subdivididos em duas séries (Azul e Amarela), consistindo a Série Azul numa colecção de edições modernas de polifonia vocal de compositores portugueses dos séculos XVI e XVII, com grande expressão no meio musical português.

Em 1934 é fundada uma nova sociedade de concertos privada em Lisboa - o Círculo de Cultura Musical (CCM) - por iniciativa de Elisa de Sousa Pedroso (1881-1958). O CCM desenvolveu uma intensa actividade ao longo de mais de quatro décadas, trazendo a Portugal alguns dos grandes nomes do plano internacional, entre os quais se destacam os concertos em Lisboa de Wanda Landowska, no que diz respeito ao repertório barroco. A primeira direcção do CCM inclui nomes acima citados, como Ivo Cruz e Eduardo Libório, afectos ao regime do Estado Novo, o qual viria a garantir uma grande protecção ao CCM (tanto a nível orçamental como burocrático), quer através do SPN, quer da polícia política, ou ainda da acção directa do próprio presidente António de Oliveira Salazar (Silva in Castelo-Branco 2010: 294). Com uma actividade artística que encontrou algum paralelismo com a do Orpheon Portuense, o CCM viria, no entanto, a alargar a sua intervenção ao longo das décadas de 1940 e 1950 com a criação de diversas delegações pelas principais cidades do país, incluindo também a Madeira e os Açores.

Ainda na década de 1940, há que destacar a actividade da Sociedade Coral de Lisboa (entre 1940 e 1947), fundada por Frederico de Freitas (1902-1980) e que viria, pontualmente, a apresentar algum repertório do século XVIII, como foi o caso do *Magnificat* de J. S. Bach, fragmentos do *Messiah* de G. F. Händel e o *Stabat Mater* de G. Pergolesi.

Neste período, estamos perante uma prática interpretativa desprendida de um rigor historicista sustentado, utilizando abordagens similares com as que vingavam para qualquer outro repertório de qualquer período histórico. A valorização deste património musical assentava, em pleno Estado Novo, nas ideias de conservadorismo, revalorização nacionalista e culto do passado, em parte herdadas da base ideológica fundamental do Integralismo Lusitano. Estes elementos beneficiaram, em certa medida, as iniciativas em

torno da música antiga, que reunia ingredientes que se enquadravam na perfeição nessas premissas. No entanto, a utilização de um património musical histórico como uma ferramenta de carácter ideológico resultou em deficientes e deturpadas leituras do ponto de vista histórico e artístico desse *corpus* musical. Um exemplo disso encontramos na abordagem de Mário Sampaio Ribeiro, como salienta Rui Vieira Nery:

as suas convicções ideológicas marcadamente conservadoras, próximas da tradição maurrasiana e do ideário do Integralismo Lusitano, levaram-no a adoptar como perspectiva de fundo da sua abordagem histórica a identificação da polifonia sacra dos séculos XVI e XVII e da canção tradicional como únicas bases autênticas de uma suposta “identidade musical portuguesa” [...] A aplicação apaixonada e voluntarista desta construção puramente ideológica obrigou-o a distorcer constantemente, de forma arbitrária, por vezes mesmo até à caricatura, o significado histórico real dos objectos de estudo em que recaíam as suas simpatias ou antipatias políticas apriorísticas (Nery in Castelo-Branco 2010: 1122).

O impacto de Santiago Kastner

Nas décadas de 1930 e 1940 verifica-se um desenvolvimento decisivo na musicologia em Portugal, sob a acção pioneira de Macário Santiago Kastner (1908-1992), Manuel Joaquim (1894-1986), o já mencionado Mário Sampaio Ribeiro e, uma geração depois, com os contributos de José Augusto Alegria (1917-2004), em torno da história e da recuperação de repertório antigo português.

Entre estes nomes é indispensável destacar o de Santiago Kastner. A sua actividade em Portugal tem início em meados de 1934, fruto do seu interesse em estudar e trabalhar sobre «o mistério que era então a música antiga instrumental portuguesa» (Nery 1992: 5). Aprofundou os seus estudos em Barcelona, onde foi discípulo de Higinio Anglés (1888-1969) entre 1930 e 1936, com quem viria a colaborar frequentemente no âmbito do Instituto Espanhol de Musicologia. Acabando por se radicar no nosso país, leva a cabo uma série de edições de partituras⁶⁶, artigos científicos e monografias que viriam, nas décadas seguintes, a constituir-se como o *corpus* fundamental da bibliografia sobre a música antiga portuguesa e ibérica, com destaque para o domínio da música para tecla,

⁶⁶ Em 1935 a B. Schott's Söhne (Mainz) publica a sua edição do primeiro volume dos *Cravistas Portugueses*. Seguir-se-iam, ao longo das décadas seguintes, diversas publicações com primeiras edições modernas de repertório ibérico pré-romântico, sob a sua direcção, nomeadamente inseridas na colecção *Portugaliae Musica* da FCG.

como é o caso dos estudos fundamentais que desenvolveu em torno da vida e obra de Antonio de Cabezón, Correa de Arauxo, Antonio Soler, Carlos Seixas, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro Araújo ou António Carreira, bem como do trabalho que desenvolveu em torno da interpretação de música ibérica para tecla patente em diversas publicações de referência. Paralelamente, fundou os *Menestréis de Lisboa*, um dos primeiros grupos dedicados à interpretação de música antiga, com uma actividade concertística considerável dentro e fora de Portugal, e concertos emitidos na rádio e televisão. A partir de 1947, contratado por Ivo Cruz, dirigiu no CN aquele que foi o principal pólo de formação em música antiga em Portugal durante as décadas de 1950 a 1970: o *Curso de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga*. É a partir deste curso que começa a difundir-se em Portugal o interesse pela prática performativa historicamente informada, através do conhecimento dos tratados teóricos, instrumentos e técnicas de execução histórica. Neste curso participavam tanto intérpretes como musicólogos, nomes como Manuel Morais, Joaquim Simões da Hora, Isabel Ferrão, Gerhard Doderer, Cremilde Rosado Fernandes, Manuel Carlos de Brito e Rui Vieira Nery. Paralelamente a este curso, Santiago Kastner recebia alunos de todo o mundo que se deslocavam a Lisboa com o intuito de aprofundar os seus conhecimentos em torno da interpretação de música antiga ibérica com o mestre, destacando-se entre estes intérpretes como José Luís González Uriol, Bernard Brauchli, Dorthy De Rooy, Jens Christensen ou musicólogos como o caso de Maria Ester Sala.

Também no CN é de destacar a função de Emílio Pujol (1886-1980), importante intérprete de guitarra e, a partir de 1946, professor no CN e grande divulgador dos instrumentos antigos e responsável por edições críticas das obras de Narváez, Mudarra e Valderrábano (Nery 1997: 402). Segundo Manuel Morais, seu mais destacado discípulo português, Pujol «foi o primeiro a dar a conhecer este repertório e a publicar as obras» (E.13), dentro do repertório barroco da música para instrumentos de corda dedilhada, com destaque para a vihuela e a guitarra hispânica.

Paralelamente ao núcleo principal e pioneiro de formação em música antiga que se cultivava no CN em torno da figura do mestre Santiago Kastner, do seu “curso” e actividades que promoveu, surge em 1953 o Centro de Estudos Gregorianos (CEG), instituição que, sobretudo a partir da década de 1960, viria a tornar-se um complemento para a formação de novos intérpretes, nomeadamente no domínio da música de órgão e do canto gregoriano, músicos que em muitos casos viriam a frequentar posteriormente as

aulas do mestre Kastner de forma a adquirir contacto com os seus ensinamentos no domínio do repertório, interpretação, técnicas e instrumentos históricos.

Fundado por iniciativa de Júlia d'Almendra (1904-1992), o CEG consistiu na primeira escola em Portugal dedicada ao ensino de música sacra, ao nível superior. Júlia d'Almendra interessou-se desde a década de 1930 pelo canto gregoriano, sobretudo após o contacto com Solange Corbin (1903-1973), aquando da estadia da musicóloga francesa em Portugal e Espanha, entre 1940 e 1944, quando levou a cabo uma série de pesquisas em torno das fontes de música gregoriana na Península Ibérica (Giga 2014: 296). Apesar do pouco tempo que esteve em Portugal (cerca de dois anos), a actividade da musicóloga francesa teve um impacte considerável no meio restrito de interessados em torno da música gregoriana, com Júlia d'Almendra a figurar entre as personalidades mais influenciadas pela actividade de Solange Corbin, com quem a fundadora do CEG viria a estudar este repertório numa primeira fase. Desde a sua fundação o CEG assentou a sua actividade em três pólos fundamentais: o movimento gregoriano, o ensino do órgão e a implementação do Método Ward⁶⁷ no ensino em Portugal. Segundo Idalete Giga:

[o CEG] veio, sem dúvida, ajudar a preencher uma grande lacuna existente no nosso país no domínio do ensino da música em geral e da música sacra em particular, contribuindo para a formação de professores, cantores, compositores, investigadores, organistas profissionais e directores de coros (Giga 2014: 281).

Além do importante trabalho no domínio da prática coral, com a criação do Coro Schola, o Coro Palestrina e o Coro Infantil Ward, o CEG seria o principal núcleo de formação em órgão em Portugal a partir do momento em que o organista francês Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012) – discípulo de Edouard Souberbielle (1899-1986), um dos pioneiros no órgão na Europa a dar atenção ao repertório antigo - assume a docência da disciplina em 1961, o que viria a levar à posterior criação do Curso Superior de Órgão no CEG (1967). Entre os discípulos de Sibertin-Blanc que desenvolveram uma intensa actividade no cenário da música antiga em Portugal destacam-se os nomes de Joaquim Simões da Hora, Isabel Ferrão, António Duarte, João Vaz e João Paulo Janeiro. Por consequência, Joaquim Simões da Hora viria a dar continuidade a esta “escola”, com uma

⁶⁷ O Método Ward era um modelo de ensino da música destinado a crianças em idade escolar, idealizado e concebido por Justine Ward (1879-1975) a partir das ideias de Thomas Shields, que consistiu na integração da educação musical no sistema global de ensino, ao contrário do tradicional plano de ensino paralelo da música.

abordagem assumidamente entroncada na interpretação fundamentada em técnicas e instrumentos históricos, a partir de 1976, quando assumiu a regência da classe de órgão do CN, resultando daí uma nova vaga de intérpretes de música antiga, entre os quais se destaca o organista Rui Paiva.

2.2. O movimento da “nova” música antiga

A acção da Fundação Calouste Gulbenkian

O final da década de 1950 assume-se como um período charneira para o que viria a suceder no meio da prática de música antiga em Portugal (a par com outras correntes musicais, como a música contemporânea) pelo surgimento de instituições que se tornaram, nas décadas seguintes, entidades com uma acção fundamental para a formação de novos artistas, públicos e um circuito de concertos cada vez mais consentâneo com os modelos praticados no resto da Europa. Nesse sentido, a acção da FCG foi primordial. Com a criação do Serviço de Música da FCG, em 1958, dá-se uma profunda actividade de investimento e fomento na divulgação e formação cultural e as iniciativas em torno da música antiga e da investigação em música proliferaram. Aqui, o papel de Santiago Kastner foi, uma vez mais, determinante, sendo a partir 1958 membro da Comissão de Musicologia da FCG (em conjunto com Mário Sampaio Ribeiro e Manuel Joaquim) e responsável por diversas publicações de edições críticas – destaque para a coleção *Portugaliae Musica* – permitindo uma maior disponibilidade de repertório de compositores portugueses dos séculos XVI ao XVIII, e que viriam a suscitar posteriores edições fonográficas (Nery in Castelo-Branco 2010: 535).

Entre 1957 e 1970, têm lugar edições sucessivas do Festival Gulbenkian de Música, que permitiram trazer a Portugal algumas das mais altas referências internacionais da interpretação musical (como Herbert von Karajan, Claudio Abbado, Arthur Rubinstein Wilhelm Kempf, David Oistrakh ou Mstislav Rostropovich), e colocar, pela primeira vez, Portugal no circuito europeu de festivais. Os concertos tinham lugar maioritariamente em Lisboa, mas também se espalhavam por várias cidades do país (Porto, Coimbra, Évora, Braga, Leira, entre muitas outras). No seio de uma programação

muito abrangente destacam-se algumas primeiras audições de repertório antigo, como é exemplo *La Betulia Liberata* de W. A. Mozart (em 1963, pelo Coro Bach, e um elenco de solistas italianos e a Orquestra Angelicum) e, sobretudo, uma forte participação dos agrupamentos que a própria FCG criara simultaneamente, com repertório barroco e clássico raramente apresentado até então, ou em primeiras audições em Portugal, como *L'Orfeo* de Monteverdi, *Alcina* de Händel, *The Fairy Queen* de Purcell ou a *Paixão Segundo São Marcos* de G. P. Telemann, no concerto de estreia do Coro Gulbenkian, em 1964, com a Orquestra Sinfónica da EN (sob a direcção de Kurt Redel), no VIII Festival Gulbenkian de Música. Entre os diversos intérpretes estrangeiros que participaram em edições do Festival figuram a Huddersfield Choral Society, Ambrosian Singers Consort, o alaudista Julian Bream e o seu agrupamento de instrumentos históricos, e o organista inglês Geraint Jones⁶⁸, em 1964, em São Vicente de Fora, com um programa dedicado a música de W. Byrd, O. Gibbons, A. Cabezon e G. Frescobaldi. Ainda no contexto dos Festivais Gulbenkian de Música surgem as primeiras audições de obras que vinham sendo simultaneamente editadas em partitura na colecção *Portugaliae Musica*, como são os casos das aberturas de *Il Duca di Foix* de Marcos Portugal e de *La Spinalba* de Francisco António de Almeida.

Em 1962, o Serviço de Música da FCG criou a Orquestra de Câmara Gulbenkian (Orquestra Gulbenkian desde 1971), inicialmente constituída por um grupo de 12 elementos, e que viria progressivamente a expandir o seu efectivo, tornando-se nos anos seguintes a referência na interpretação de música orquestral em Portugal, incluindo muito repertório barroco e clássico. Em 1964, integrado numa iniciativa do Serviço de Música da FCG - o “Movimento Coral Português” - é criado o Coro Gulbenkian com o intuito de difundir a prática de «obras *a capella* de autores antigos e contemporâneos, e outras obras para serem executadas com a Orquestra Gulbenkian» (Costa 2003: 5). Inicialmente constituído como Coro de Câmara Gulbenkian, contou com Olga Violante (1902-1969) como directora titular e Pierre Salzmann (1934-2007) como director adjunto.

Ambos os agrupamentos viriam a realizar desde a sua génese inúmeros concertos com repertório barroco e clássico, em muitas primeiras audições em solo nacional, sendo também responsáveis por grande parte das primeiras gravações de música antiga levadas

⁶⁸ Poucos anos depois Geraint Jones viria a gravar, também na Igreja de São Vicente de Fora, um dos primeiros LP da colecção *Portugaliae Musica* (FCG/Philips) exclusivamente dedicada a música de compositores portugueses.

a cabo em Portugal, sobretudo a partir da colecção discográfica *Portugaliae Musica* (de 1966 a 1971), e que teve uma forte expressão no meio melómano nacional e internacional. Num total de 14 volumes editados em duas séries, registam-se primeiras gravações de uma vasta quantidade de repertório operático (destaque para *La Spinalba* de Francisco António de Almeida), polifonia sacra (missas e motetes de Manuel Cardoso, Pedro de Cristo, Estevão Lopes Morago, Filipe de Magalhães, Diogo Melgaz, Carlos Seixas, ou o *Te Deum* de Sousa Carvalho), vilancicos e vilancetes do Cancioneiro Musical de Elvas, repertório orquestral (aberturas de ópera e sinfonias de Sousa carvalho, António Leal Moreira, Marcos Portugal, entre outros) e música para instrumento de tecla (com predomínio de música para cravo de Carlos Seixas, a par com algum repertório para órgão da autoria de António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Heliodoro de Paiva).

A partir da década de 1960 a actividade em torno da música antiga intensifica-se e, nessa linha, surgem entre 1961 e 1963 os *Cursos Gulbenkian de Música Antiga*, ministrados por Safford Cape (1906-1973) – um dos grandes mestres da interpretação historicamente fundamentada neste período, sobretudo no repertório medieval e renascentista, que difundiu mundialmente através de um trabalho precursor com o seu agrupamento Pro Musica Antiqua. Um dos resultados destes cursos consistiu em concertos pelos finalistas, integrados nos Festivais Gulbenkian de Música, e que entre as várias repercussões dentro da crescente comunidade atraída e interessada na interpretação de música antiga, resultou na criação do Grupo de Música Antiga de Lisboa em 1963, com o seu primeiro concerto em 1964. Entre 1964 e 1970 (data em que é extinto), sob a direcção de Duarte Lima Pimentel, o grupo deu concertos por todo o país, França e Bélgica (Ferreira in Castelo-Branco 2010: 587). É neste período que surgem as primeiras produções discográficas regulares de música antiga em Portugal, com especial enfoque para os já referidos Coro e Orquestra Gulbenkian. Ao mesmo tempo, a FCG deu desenvolvimento a uma política de incentivo à especialização artística concedendo inúmeras bolsas de estudo a diversos jovens que foram para os grandes centros europeus de ensino, onde tiveram a oportunidade de assimilar de forma aprofundada a corrente emergente da interpretação historicamente informada.

Na mesma década, paralelamente à actividade primordial, regular e consistente promovida pela FCG, importa salientar duas outras iniciativas de programação de concertos que contaram com presença regular de repertório pré-romântico: os “Concertos Espirituais” e o Festival de Música de Sintra. Sobre os primeiros, uma acção integrada na

actividade do CEG, foram sobretudo alavancados pela iniciativa de Pierre Salzman e Antoine Sibertin-Blanc, que intensificou a programação dos referidos “Concertos Espirituais”, resultando em constantes recitais de órgão, nomeadamente nos órgãos de Lisboa, a par com audições públicas dos alunos do CEG. Estes concertos tinham, frequentemente, a colaboração do Coro Schola, do Coro Infantil Ward e do Coro Palestrina (Giga 2014: 301).

O Festival de Música de Sintra foi fundado em 1957 pela Câmara Municipal de Sintra, sob o patrocínio do SNI, e assentava numa programação generalista. No âmbito do repertório antigo incluem-se concertos (regularmente sob o título de “Música Espiritual”) por agrupamentos internacionais (The Golden Age Singers, The Anglican Chamber Soloists, entre outros) e nacionais, como a Orquestra e o Coro Gulbenkian, a Orquestra de Câmara do Estoril, dirigida por Manuel Ivo Cruz (1932-2010), e agrupamentos liderados por Pierre Salzman, como o Coro Bach ou a Academia de Instrumentistas de Câmara (com participações de Santiago Kastner ao cravo), em programas diversificados, onde se incluíam tanto polifonia sacra de William Byrd ou Francisco Martins, como música sacra, instrumental e excertos de óperas de J. S. Bach, G. F. Händel G. B. Pergolesi, D. Cimarosa ou W. A. Mozart.

Uma análise da programação concertística acima referida permite constatar a inclusão pontual de concertos exclusivamente dedicados a repertório barroco e renascentista, em contraponto com diversos concertos em que obras do período Barroco ou clássico surgem a par com música dos séculos XIX e XX, sobretudo no domínio da música orquestral. Este quadro é um exemplo paradigmático da forma como era ainda abordada a música antiga na década de 1960. Se, por um lado começam já a surgir alguns intérpretes, entre outros agentes, que procuram abordar esse repertório como um *corpus* com especificidades que exigem uma determinada autonomia da prática interpretativa e dos programas de concerto, por outro lado é ainda generalizada uma visão deste repertório como enquadrado num todo, onde impera uma abordagem *mainstream* (quer no instrumentário, quer na prática interpretativa) que tanto é utilizada na música barroca como em repertório do século XIX ou XX. Esta é uma situação que irá progressivamente tender a desaparecer na transição para a década de 1970, solidificando-se gradualmente a música antiga como um contexto autónomo.

O germinar da “nova” música antiga em Portugal

Após a acção pioneira de Santiago Kastner (pedagógica, musicológica e de divulgação), bem como outras iniciativas paralelas, como a acção formativa do CEG, as iniciativas fundamentais levadas a cabo pelo Serviço de Música da FCG desde a década de 1960 no campo da investigação musicológica, das edições críticas e discográficas, dos cursos de música antiga ministrados por Safford Cape, do Festival Gulbenkian de Música, da criação de agrupamentos residentes onde o repertório clássico e barroco esteve presente, bem como da instituição de bolsas de aperfeiçoamento a novas gerações de músicos, foi possível criar um campo fértil para a difusão do movimento da música antiga. Chegados ao final da década de 1960 havia um público cada vez mais ávido de novo repertório, até então desconhecido, de novas sonoridades históricas. O interesse dos músicos pela especialização neste repertório aumentava. A discografia das grandes referências internacionais da interpretação da “nova” música antiga começavam a circular em Portugal e a difundir uma estética sonora e uma panóplia de novo repertório ao qual, tanto público como artistas não foram alheios.

Este é um período de grande assimilação das estéticas interpretativas do movimento emergente da “nova” música antiga, assente numa prática com base em instrumentos e técnicas de execução originais, que se encontrava em grande expansão à escala europeia. Gustav Leonhardt, Frans Brüggen e os irmãos Sigiswald e Wieland Kuijken e Nikolaus Harnoncourt assumiam-se como as figuras de topo desta corrente, através de uma intensa actividade de concertos, gravações discográficas e pedagógica, nomeadamente alargando os centros de ensino especializado na interpretação historicamente fundamentada⁶⁹, com um impacte determinante no impulso para uma nova geração de intérpretes e a consequente constituição de um mercado autónomo de música antiga à escala internacional. Para isso foram fundamentais os agrupamentos que estes intérpretes fundaram desde a década de cinquenta, através dos quais implementaram as novas tendências estéticas da interpretação assente no conhecimento e prática de técnicas e instrumentos históricos condizentes com o período do repertório em questão (maioritariamente renascentista e barroco). Nesse sentido, em 1949, Nikolaus Harnoncourt, Alice Hoffelner, Eduard Melkus e Gustav Leonhardt fundam o Quarteto de

⁶⁹ «These early music performers [Leonhardt, Brüggen e os irmãos Kuijken] were very active in the establishment of the distinguished early music program at the Conservatory in The Hague» (Wilson 2014: 21).

Viola da Gamba de Viena e, pouco depois (1953) o mais famoso e duradouro *Concentus Musicus Wien*, «arguably the continental period instrument ensemble that has had most influence on the modern-day Early Music revival», com uma intensa discografia desde a sua génese, onde se destaca um projecto pioneiro de gravação integral das cantatas de J. S. Bach, em instrumentos da época, para a editora Teldec⁷⁰ ao longo das décadas de 1970 e 1980 (Wilson 2014: xi).

Todo este contexto foi assimilado por uma geração de discípulos (de afiliação directa e indirecta), que viria, aliás, a herdar nos anos que se seguiram os mesmos patamares de destaque dos dois mestres europeus que lhes serviram de modelo. Aqui destacam-se vários intérpretes e maestros e agrupamentos que foram criando, entre os quais: Thomas Binkley e o *Studio Der Frühen Musik* (1959), Neville Marriner e a *Academy of Saint Martin-in-the-Fields* (1959), Michael Morrow, John Beckett e o grupo *Musica Reservata* (1960), David Munrow e o *Early Music Consort of London* (1967), John Eliot Gardiner e *Monteverdi Choir* (1966) e o *English Baroque Soloists* (1978), Mark Brown e o *Pro Cantione Antiqua* (1968), René Clemencic e o *Clemencic Consort* (1969), Philippe Herreweghe e o *Collegium Vocale Gent* (1970), Christopher Hogwood e a *Academy of Ancient Music* (1973), Andrew Parrot e *The Taverner Choir, Consort and Players* (1973), René Jacobs, Reinhard Goebel e *Musica Antiqua Köln* (1973), Trevor Pinnock e *The English Concert* (1973), Peter Philips e *The Tallis Scholars* (1973), Hopkinson Smith, Monserrat Figueras, Jordi Savall e *Hespèrion XX* (1974), Harry Christophers e *The Sixteen* (1977), Ton Koopman e a *Orquestra Barroca de Amesterdão* (1979), William Christie e *Les Arts Florissants* (1979), Frans Brüggen e a *Orquestra do século XVIII* (1981), Wieland Kuijken, Sigiswald Kuijken e *La Petite Bande* (1972), ou ainda a *Akademie Für Alte Musik Berlin* (1982) e a *Orchestra of the Age of Enlightenment* (1985).

Aqui importa sublinhar que entre as várias vias pelas quais se processou esta transmissão de modelos estéticos e interpretativos, as edições discográficas foram um canal fundamental. Com o crescimento de um mercado cada vez mais autónomo de música antiga, as editoras criam etiquetas ou colecções especialmente dedicadas a esse nicho. A *Archiv Produktion*, criada pela DG em 1949, constituiu-se como o primeiro catálogo especialmente criado com esse propósito, servindo de mote a iniciativas

⁷⁰ *Johann Sebastian Bach: Das Kantatenwerk*. *Concentus Musicus Wien* (dir. Nikolaus Harnoncourt), *Leonhardt-Consort* (dir. Gustav Leonhardt). Teldec/Das Alte Werk, 1971-1989, 60 CD.

posteriores. A Harmonia Mundi surge no mercado em 1958, como uma editora independente dedicada a esse nicho de repertório e prática interpretativa. A EMI inicia a etiqueta Reflexe em 1972 (sob a direcção de Gerd Berg), com gravações de artistas como Asperen, Munrow, Savall, Binkley Andrew Parrott, e os respectivos grupos (Day 2000; Philip 2004; Wilson 2014). A Decca criou em 1973 a série a Florilegium, em parceria com a L'oiseau Lyre que tinha entrado no mercado fonográfico em meados de 1962 (era uma importante editora de partituras desde 1932). Nos EUA a grande pioneira seria a Titanic Records, fundada em 1973. Como salienta Timothy Day, «'Early Music' was now [1969/70] marketable, profitable, and even the major record companies began to devote resources especially to early music on specialist labels» (Day 2000: 117).

Em 1973 é fundada a revista *Early Music* em Inglaterra, tornando-se um veículo com um papel relevante na difusão do movimento emergente, com impacte não apenas no meio britânico, mas também um pouco por toda a Europa, e mantendo-se como a principal publicação periódica europeia dedicada ao contexto da música antiga e a toda a indústria conexa. Gradualmente, este modelo será replicado, com maior ou menor sucesso, em outros países ocidentais, como é o exemplo da criação da revista alemã *Concerto* (1983), da *Early Music America* (1985), da *Early Music Today* (1993) ou da *Goldberg Magazine* em Espanha (1997).

A partir deste novo quadro, com uma nova geração de intérpretes, que regressavam a Portugal após se especializarem com alguns dos principais mestres europeus, dá-se finalmente a implementação do movimento da música antiga em Portugal. Os novos intérpretes activos em Portugal, iriam passar a apresentar-se regularmente em importantes temporadas de concertos, com uma intensa actividade em palcos nacionais e, em alguns casos, com participações em vários festivais internacionais. Estes intérpretes iriam gerar “escola”, simultaneamente com as primeiras gravações discográficas de música antiga, e uma maior atenção dos *media*. Passava-se agora a olhar para o repertório desses períodos de uma nova forma, como algo autónomo (inclusivamente entre as diferentes épocas do largo espectro histórico da denominada música antiga) que deveria ser tratado com técnica, instrumentário e conhecimento teórico específicos. Ao mesmo tempo gerava-se progressivamente um público especializado, consumidor deste novo nicho dentro da oferta musical em Portugal, quer do ponto de vista do circuito de concertos, quer das edições discográficas.

Fruto deste contexto, em 1972 surgem os Segréis de Lisboa, aquando do regresso de Manuel Morais (seu director musical) de Basileia, após terminados os seus estudos em alaúde e interpretação de música antiga na Schola Cantorum Basiliensis - o principal centro de especialização em música antiga na época, onde grande parte dos músicos europeus desta geração aprofundaram a sua formação, tanto no domínio da prática interpretativa como no âmbito da musicologia. Desde então, os Segréis de Lisboa tiveram uma intensa actividade, «convertendo-se em Portugal na principal formação verdadeiramente profissional dedicada à execução de repertório pré-romântico com recurso a instrumentos e técnicas interpretativas originais, assente numa permanente investigação» (Nery in Castelo-Branco, 2010: 1194).

A par dos Segréis de Lisboa, o movimento da música antiga em Portugal iria, numa primeira fase, ser representado sobretudo pelos intérpretes de instrumento de tecla (organistas e cravistas). Destacam-se as cravistas Cremilde Rosado Fernandes, Madalena Van Zeller, e os organistas Joaquim Simões da Hora, Isabel Ferrão, António Duarte e Gerhard Doderer, além de Antoine Sibertin-Blanc, de uma geração anterior. A este grupo juntam-se ainda os nomes de cantores que dedicaram especial atenção a este repertório, entre os quais: Jennifer Smith, Helena Afonso e Fernando Serafim. Muitos destes cantores iriam participar regularmente em projectos dos Segréis de Lisboa, bem como em dezenas de produções que a FCG iria levar a cabo com os seus agrupamentos, sobretudo com o Coro Gulbenkian, sob a direcção de Michel Corboz (a partir de 1969).

O impacte do 25 de Abril de 1974

A década de 1970, com as transformações políticas e sociais que emergiram com a mudança de regime (a 25 de Abril de 1974), que em parte já se adivinhavam no final da década anterior, resultou num período de mudanças significativas na vida musical portuguesa, nomeadamente no que diz respeito aos modelos de oferta musical, ao circuito de concertos, à circulação de artistas e ao desenvolvimento da indústria de edição discográfica de música erudita.

No rescaldo da revolução de 1974 assiste-se a uma indefinição e incapacidade de resposta ao novo quadro político-social por parte das entidades públicas no domínio da cultura, reflectindo-se em sucessivas reestruturações. Entre 25 de Abril de 1974 e 25 de Novembro de 1975 – período de maior radicalismo revolucionário, com o PREC

(Processo Revolucionário em Curso) – é levado a cabo o Programa de Dinamização Cultural e Esclarecimento Cívico, promovido pelo MFA, através da acção da 5ª Divisão do Estado-Maior das Forças Armadas. Este programa iria resultar numa série de operações por todo o país, «que associavam o esclarecimento cívico sobre as bases do novo sistema democrático com a animação cultural, e nelas participaram músicos de diversos quadrantes estéticos». Entre esses artistas incluem-se as participações de Manuel Morais e dos Segréis de Lisboa, como os principais intérpretes de música antiga.

Assistimos, assim, a partir deste período a um quadro político marcadamente de Esquerda (até à cessação do PREC), em que a iniciativa e gestão estatal assumem a maior parte da acção cultural nacional, com a nacionalização das estações de rádio (exceptuando a Rádio Renascença), convertendo-se na RDP (Rádiodifusão Portuguesa). Em pleno PREC, no V Governo Provisório, é criada a SEC - enquadrada no Ministério da Comunicação Social - dirigida por João de Freitas Branco, e mais tarde ao cargo de David Mourão-Ferreira, em 1976, já após a cessação do PREC em Novembro de 1975. No enquadramento do recém-formado SEC são criadas a Direcção-Geral dos Espectáculos (DGE), a Direcção-Geral da Acção Cultural (DGAC) e a Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC). Esta última viria, no ano seguinte, a integrar um Departamento de Musicologia, o qual em 1980 seria inserido na estrutura do Instituto Português do Património Cultural (IPPC), sob a denominação de Departamento de Música, e dirigido por Humberto d'Ávila (1922-2006) até 1988, dois anos antes de ser extinto (Nery in Castelo-Branco 2010).

A excepção mais evidente à iniciativa estatal no seio da gestão cultural, no que diz respeito à iniciativa privada, é uma vez mais a FCG, suplantando mesmo muitas vezes a iniciativa estatal. No seguimento da acção que já vinha desenvolvendo no contexto da oferta privada a FCG irá tornar inviável a possibilidade de concorrência por parte das sociedades privadas promotoras de concertos que outrora tinham alguma capacidade de intervenção no meio musical, sob modelos que eram, perante o quadro político-social do pós-25 de Abril de 1974, completamente insustentáveis. Como salienta o musicólogo Manuel Deniz Silva:

Os anos 70 marcariam no entanto o fim da actividade das principais associações privadas de concertos lisboetas, incapazes de competir com a riqueza de oferta e os preços reduzidos praticados pela FCG, que inaugurara o seu edifício-sede na Avenida de Berna, em 1969. (Silva in Castelo-Branco 2010: 296)

Fruto deste novo paradigma, instituições como o Orpheon Portuense, a Sociedade de Concertos de Lisboa ou o CCM (que tinham, em menor ou maior grau, sobrevivido durante décadas através de um constante apoio do regime salazarista), vêm-se confrontados com grandes dificuldades em manter uma actividade regular de concertos, e muito menos no mesmo patamar da oferta da FCG. A Sociedade de Concertos de Lisboa (fundada em 1917) iria encerrar a sua actividade no ano de 1976. O CCM viria a suspender a sua actividade também no final dos anos 70, mantendo apenas a sua delegação no Porto – aí passariam nas décadas seguintes nomes como Ton Koopman, Jordi Savall, entre outros intérpretes renomados não só no âmbito da música antiga. O Orpheon Portuense viria a ressentir-se também neste período e «vai progressivamente, a partir do final da década de 1970 [...] entrar numa rota de decrescente actividade, [...] a partir de meados de 1976 a situação financeira é francamente mais preocupante» (Hora in Araújo 2014: 31). A instituição portuense iria cessar a sua actividade artística em 1993, sendo que os anos entre 1976 e 1993 foram marcados por profundas dificuldades e por uma actividade episódica em comparação com o período pré-revolucionário.

É também neste período que a Juventude Musical Portuguesa - associação cultural filiada na Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, que surge em 1948, implementando sucessivamente dezenas de delegações por todo o país – irá intensificar a sua actividade no que diz respeito à divulgação da música antiga. Com uma programação musical e produções próprias, será a entidade mais destacada do seu género ao longo do último quartel do século XX, apoiando ciclos de concertos, festivais, edições e patrocinando diversos concertos, muitas vezes em parceria com outras instituições.

A partir de 1976, com o I Governo Constitucional encabeçado por Mário Soares, dá-se uma abertura progressiva ao contexto europeu, tanto do ponto de vista social como cultural, ao mesmo tempo que se verifica ao longo dos anos seguintes uma estabilização da estrutura da SEC e das instituições públicas de acção cultural. Apesar de em 1977 o tecido da cultura em Portugal se ver deparado com grandes dificuldades e cortes do ponto de vista orçamental, fruto da primeira intervenção do Fundo Monetário Internacional (FMI), que voltaria novamente a ser necessário em 1983, o processo de integração no circuito cultural europeu vai-se desenvolvendo paulatinamente, com reflexos visíveis desde o final da década, nomeadamente no seio da música erudita. Esta progressiva integração com o contexto europeu foi um elemento fundamental para uma maior abertura

ao mercado internacional de concertos e da indústria discográfica, inclusivamente no caso da música antiga.

Com a nova geração de intérpretes que começavam a destacar-se no seio do movimento da “nova” música antiga em Portugal, surgem também as primeiras edições discográficas de produção nacional, dentro de uma estética interpretativa específica, com instrumentos históricos. O próprio movimento beneficia da progressiva difusão da indústria fonográfica que se verifica na mesma altura em Portugal, sobretudo através da actividade da VC (e das diferentes editoras que representava). Surgem, assim, as primeiras edições de gravações de Manuel Morais e dos Segréis de Lisboa a partir de 1974⁷¹, essencialmente em torno da música ibérica da Idade Média e do Renascimento, ou de repertório europeu praticado na península nesses períodos, como é o caso do álbum duplo *A Música no Tempo de Camões* (1979)⁷². Outra iniciativa discográfica de destaque neste contexto foi a colecção *Lusitana Musica* (entre 1975 e 1985), que consistiu na primeira série discográfica dedicada especificamente ao repertório português dos séculos XVI ao XVIII, dirigida por Gerhard Doderer e com a direcção de produção ao cargo de Joaquim Simões da Hora. Esta colecção, editada pela VC (A Voz do Dono), permitiu registar primeiras gravações não só do repertório em causa, bem como de instrumentos históricos - órgãos das Sés de Faro, Porto, Évora, Braga, da Capela da Universidade de Coimbra, e o pianoforte H. Van Casteel de 1763), em interpretações ao cargo dessa nova geração, destacando-se Cremilde Rosado Fernandes, Gerhard Doderer, Simões da Hora, Isabel Ferrão, e os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (Fernando Eldoro).

Estas edições registavam pela primeira vez no mercado português um património histórico que começava, cada vez mais, a ganhar público. Estamos perante edições que procuravam seguir os modelos de referência a nível internacional, encabeçados pela discografia de Nikolaus Harnoncourt e de Gustav Leonhardt, sobretudo no catálogo *Das Alte Werk* (Telefunken e Teldec), a par com o catálogo da Archiv Produktion e das séries Reflexe (EMI), a colecção *History of Music in Sound* da HMV (1953-1959) e Florilegium/L'Oiseau-Lyre (Decca) que surgem precisamente neste período, com

⁷¹ ID 19 e 22 – por forma a facilitar a consulta na base de dados do Apêndice 1, os números de ID servem como referência para pesquisa e acesso à informação sobre as fontes discográficas referidas. A cada fonte corresponde um número de ID que pode ser inserido para aceder directamente à respectiva fonte na base de dados. Doravante as referências às edições serão feitas a partir do mesmo formato utilizado nesta nota de rodapé.

⁷² ID 39.

gravações pioneiras de grande parte dos novos agrupamentos que surgiram desde a década de 1950 e ao longo das duas décadas seguintes. Nesse sentido, as edições portuguesas incluíam também textos de enquadramento histórico, musicológico e organológico – muito comuns na melhor discografia internacional – que permitiam formar um público melómano cada vez maior, credibilizando, simultaneamente, o mercado emergente da música antiga em Portugal.

Também neste período é criada pela DGAC uma Divisão de Música, sob a direcção de Romeu Pinto da Silva, divisão essa que «até ao início da década de 1990 viria a manter um papel fundamental, atribuindo subsídios financeiros a grupos, artistas e projectos, encomendando obras a compositores, editando partituras e registos discográficos de Música Portuguesa, e patrocinando o reequipamento das bandas de música de todo o País» (Nery in Castelo-Branco 2010: 1023). No âmbito da actividade da Divisão de Música é criada em 1977 a etiqueta Discoteca Básica Nacional, que consistiu inicialmente num programa de gravação de repertório português orquestral dos séculos XIX e XX. No entanto, o âmbito do repertório gravado viria a alargar-se logo nos anos seguintes, contando-se entre o seu catálogo (a partir de 1986 rebaptizado de PortugalSom) um número considerável de gravações de música antiga realizadas em Portugal e no estrangeiro, onde se incluem alguns dos mais destacados intérpretes activos em Portugal no último quartel do século XX (Cremilde Rosado Fernandes, Rui Paiva, Gerhard Doderer, entre outros).

No âmbito do ensino da música, na década de 1970, dá-se uma renovação importante, que tem importante reflexo para o desenvolvimento da prática de música antiga. Em 1971, como consequência do quadro social e político da “Primavera Marcelista”, é decretada por Veiga Simão (Ministro da Educação) a organização de uma Comissão de Reestruturação do CN presidida por Madalena Azeredo Perdigão. Num contexto de grande indefinição, ao longo da década de 1970 irá verificar-se uma reconfiguração da estrutura do CN (com a criação de três escolas – Cinema, Educação pela Arte e Dança), e uma renovação dos quadros da instituição, com a contratação de novos professores, com enfoque para a primeira geração de docentes profissionais de música antiga na linha da interpretação histórica, como são exemplos cimeiros os casos de Manuel Morais (em 1972) e Joaquim Simões da Hora (em 1976). É com Manuel Morais que se inicia, pela primeira vez, o ensino de viola e alaúde de forma sistemática, após a herança de Emílio Pujol. No caso do órgão, com a entrada de Simões da Hora como

professor da classe de órgão do CN, dá-se uma renovação e reformulação, «uma espécie de “reforma” do processo de admissão e avaliação da referida classe e, sobretudo, do programa da mesma [...] que permitia alargar horizontes e instituir também uma maior abrangência ao programa do Conservatório Nacional» (Hora 2015b: 103). A este respeito António Duarte (organista e professor da classe de órgão do CN) salienta:

Eu diria mesmo que Joaquim Simões da Hora criou a escola de órgão do Conservatório Nacional. [...] A criação de uma classe de órgão no Conservatório só se afirma com a entrada de Joaquim Simões da Hora como professor. [...] De salientar que Joaquim Simões da Hora, além de criar uma classe de órgão estável e duradoura, que continua para além da sua morte, cria uma classe de órgão moderna que se torna uma referência no estudo da música antiga e, em particular, da música ibérica. A escola de Joaquim Simões da Hora torna-se o pólo de referência na música antiga e na música antiga ibérica (Hora 2015b: 103).

O caso da “nova” classe de órgão é paradigmático de uma renovação que ia muito além dos processos de admissão e avaliação, e que consistia num modelo que se ia estendendo progressivamente, na segunda metade da década de 1970, a outras classes de professores integrados neste movimento em grande efervescência nessa altura no nosso país. Os factores mais significativos dessa renovação foram: a inserção do “novo” repertório de música antiga, ibérico e europeu; o ensino de técnicas e modelos teóricos históricos, de acordo com os períodos em estudo; o recurso a instrumentos históricos para o ensino e interpretação de música desses períodos; um modelo de ensino assente numa forte componente histórica que resultava na interligação entre classes de instrumento e de história da música, criando assim «intérpretes conscientes do contexto histórico e das técnicas adjacentes ao repertório que estavam a interpretar» (Hora 2015b: 104). Neste último caso, é importante salientar que a figura de Santiago Kastner foi, uma vez mais, fundamental servindo como uma espécie de consultor participativo de toda essa reformulação, e participando os seus alunos de História da Música em muitas audições de instrumentos históricos, como é, uma vez mais exemplo a classe de órgão:

Essa interligação das classes de aula é comprovada através da realização de audições da classe de Órgão onde tomavam também lugar as participações de alunos da classe de História da Música de Santiago Kastner. A título de exemplo podemos mencionar uma audição que teve lugar no dia 29 de Junho de 1979, na Igreja da Pena (da qual Simões da Hora era na altura o organista titular) onde participaram alunos da classe de Órgão (Luís Santos Lopes, Lídio Canelhas, José Manuel Brázio e Ana Paula Acácio Mendes) e

também alunos da classe de História da Música (Rui Vieira Nery e José Manuel Brázio), na realização das notas de programa e introdução das mesmas durante a audição (Hora 2015b: 104).

Esta nova geração de intérpretes e professores, encabeçada no CN por nomes como Simões da Hora ou Manuel Morais, leva a uma mudança evidente no panorama do ensino de instrumentos históricos, rompendo com a tradição e introduzindo os novos ideais interpretativos da “nova” música antiga europeia e ibérica (importando modelos de referência do ensino dos principais centros de ensino especializado da Europa), aliado a um repertório mais abrangente e um maior rigor no estudo técnico, teórico e histórico de cada género e período musical. Esta nova abordagem viria a intensificar-se ainda mais com a criação de cursos específicos de especialização em música antiga, com os Cursos de Música da Casa de Mateus (desde 1978) e as Semanas de Música Antiga Ibérica (SMAI), mais tarde denominadas Semanas Internacionais de Música Antiga (SIMA) - entre 1978 e 1987, organizadas por Joaquim Simões da Hora, Rui Vieira Nery, Manuel Morais e Maria Fernanda Cidrais. Estes cursos constituíram-se, nesse período, como o principal pólo de aperfeiçoamento em música antiga em Portugal, onde os alunos podiam tomar contacto com os grandes nomes da esfera internacional. Foi através das SMAI/SIMA que foi possível trazer pela primeira vez a Portugal intérpretes como Jordi Savall, Montserrat Figueras, Ton Koopman ou René Jacobs. Surgiriam ainda neste panorama os Cursos Internacionais de Música Portuguesa, com a sua primeira edição em 1985.

Na senda das reformulações resultantes do quadro político e social do pós-25 de Abril de 1974, o CEG viria a ser estatizado em 1976, passando a denominar-se Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL). A par com o CN, continuou como um importante pólo de formação de intérpretes que viriam a destacar-se na música antiga, e foi também o mais destacado núcleo de ensino de repertório coral sacro, com enfoque para o canto gregoriano.

O ano de 1979 e a primeira vinda de Gustav Leonhardt a Portugal

O ano de 1979 revelou-se determinante para a difusão do movimento da música antiga em Portugal. É nesse ano que é lançada a edição discográfica *A Música no Tempo de Camões*, pelos Segréis de Lisboa, no contexto das comemorações camonianas, e que

teve um forte impacto no meio musical português, mas também internacional. Além de se tratar de uma edição que reunia um aparato editorial sem precedentes, comparável às grandes referências da discografia de música antiga internacional, *A Música no Tempo de Camões* terá também funcionado como um elemento de promoção e credibilização do trabalho levado a cabo pelos intérpretes da nova geração, cada vez com maior expressão. Portugal exportava, pela primeira vez, de forma sólida, um produto representativo do que de melhor se fazia em torno da “nova” música antiga no nosso país.

É também nesse ano que se dão as primeiras apresentações de Gustav Leonhardt em Portugal, em dois concertos (Porto e Lisboa) promovidos pela FCG, conjuntamente com a colaboração da Juventude Musical Portuguesa, consistindo num momento muito importante de vários prismas: o público português tinha pela primeira vez a oportunidade de assistir ao vivo a um dos mestres cimeiros deste movimento; era um indicador que credibilizava todo o movimento em torno da música antiga; seria um derradeiro teste para perceber de que forma este nicho estava, ou não, sedimentado.

Apesar do crescente interesse e implementação do movimento da música em Portugal que já se começava a verificar nesta altura, a verdade é que fora do núcleo de praticantes integrados neste movimento ainda se usava maioritariamente cravos Pleyel (que Wanda Landowska tanto difundiu), e que era bem distinto dos cravos históricos, e cópias históricas, que começavam nesta altura a figurar no seio do movimento da música antiga. No entanto, o único cravo histórico (cópia de um Dulcken de 1745) em plenas condições disponível em Portugal aquando da vinda de Leonhardt pertencia à cravista Maria de Lurdes Alves, e encontrava-se no Porto. Desta forma, Gustav Leonhardt apresentou-se num primeiro concerto no Ateneu Comercial do Porto, a 3 de Maio de 1979, num recital de cravo com música de Jacques Duphly, Antoine Forqueray e J. S. Bach.

O Comércio do Porto revelava com admiração a «extraordinária e incrível afluência de ouvintes, predominantemente jovens, [ao] concerto do cravista holandês Gustav Leonhardt, quase nosso desconhecido», um momento que espantou pela «assombrosa enchente [onde] não havia espaço para uma só mosca». O «nosso», aqui referente ao autor, para o qual, na linha da vigente tradição melómana à época, «o cravo [era], há muito, um instrumento arqueológico, por poucos tocado e, naturalmente, por poucos ouvido. Passado de moda, como os demais instrumentos de tecla, à excepção,

claro está, do piano»⁷³, é bem revelador de desconhecimento do momento que atravessava a música antiga na Europa, e gradualmente em Portugal, uma vez que em 1979 já alguma da discografia de Leonhardt (que ao ano de 1979 já contava participações em mais de 70 títulos dedicados à música barroca) circulava em Portugal, quanto mais não fosse nas semanas que antecederam a sua vinda a Portugal. Para isso contribuiu decisivamente a intervenção do programa radiofónico *Em Órbita*, que na segunda metade da década de 1970 já granjeava números de audiência admiráveis para um programa dedicado à música antiga, um indicativo revelador acerca da adesão e interesse do público em torno deste movimento, cada vez mais além do mero círculo limitado e circunscrito dos intérpretes e entendidos.

No dia seguinte ao concerto no Porto, a 4 de Maio, Gustav Leonhardt dava um segundo recital, desta feita ao órgão da Sé Patriarcal de Lisboa, um momento muito difundido precisamente pelo *Em Órbita*. Sobre a influência e capacidade de mobilização do *Em Órbita*, Rui Vieira Nery relembra:

Quando o Leonhardt veio a Lisboa pela primeira vez, e ao Porto, este grupo do Manuel Morais, o Joaquim [Simões da Hora], eu, e por extensão a Maria Fernanda Cidrais (que era do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian), mas sobretudo nós que estávamos de fora tínhamos muito medo que o Leonhardt viesse e não tivesse público. Porque era um artista de elite, que só os iniciados é que conheciam. E então, combinamos com o Jorge Gil, e durante uma semana só se tocou Leonhardt no *Em Órbita* todos os dias. E quando chegou ao concerto da Sé de Lisboa ficamos absolutamente espantados porque a Sé encheu a abarrotar com público muito jovem, que aplaudia freneticamente como se estivesse num concerto de *rock*. O Leonhardt, que era um calvinista muito austero, muito espantado. Teve de tocar não sei quantos extras. E aquele não era o público a que ele estava habituado. Mas isso mostrou que havia um público para a música antiga (E.17).

No jornal *Expresso*, o crítico Augusto Seabra, a 12 de Maio de 1979, em texto sobre os concertos de Leonhardt, lançava o repto para um maior investimento na programação de música antiga:

O êxito obtido, sobretudo a ovação sem precedentes que lhe [Leonhardt] foi tributada na Sé, terá sido a mais evidente demonstração da necessidade de continuar a programar Música Antiga [...] é particularmente necessário que depois deste marco fundamental que foram os recitais de Leonhardt, possamos ouvir agrupamentos dedicados à música barroca

⁷³ *Comércio do Porto*, 7 de Maio de 1979.

[...] Aguardemos que os Segréis de Lisboa passem a abordar também esse campo⁷⁴, como foi renunciado pela sua interpretação da ária da Música do Orfeo de Monteverdi [...] e entretanto aqui fica uma pequena lista de espera: Nikolaus Harnoncourt e o Concentus Musicus Wien, Jaap Schröder e o Concerto Amsterdam, o Quadro Amsterdam (Frans Brüggen, Leonhardt, Schroder e Anner Bylsma), Sigiswald, Wieland e Barthold Kuijken, Trevor Pinnock e The English Concert, Cristopher Hogwood e The Academy of Ancient Music. Para quando?⁷⁵

A essa pergunta deixada no ar e a uma necessidade que se começava a fazer sentir, como podemos verificar através dos exemplos acima citados, representada por um público que crescia em catadupa e uma comunidade artística avisada, respondeu uma vez mais o Serviço de Música da FCG – desde 1978 dirigido por Luís Pereira Leal - com a criação das *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*, logo no ano seguinte, na temporada de 1980/81, que Rui Vieira Nery qualifica como «um sucesso extraordinário» (E.17).

A Jornadas Gulbenkian de Música Antiga e a difusão da “nova” música antiga

Na senda da acção levada a cabo pela FCG, as *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* surgem, sobretudo, por iniciativa de Maria Fernanda Cidrais (1929-1992), que foi, desde 1960 até à sua morte, uma das principais impulsionadoras da importante actividade levada a cabo pelo Serviço de Música, do qual foi directora adjunta durante três décadas. As sucessivas edições das *Jornadas...* constituíram-se como o principal ciclo de concertos dentro da programação de música antiga em Portugal no final do século XX. Esta iniciativa garantiu uma qualidade e periodicidade de programação de música antiga até então inexistente, com a participação assídua dos mais notáveis intérpretes portugueses da época – Segréis de Lisboa (Manuel Moraes), Joaquim Simões da Hora, Cremilde Rosado Fernandes, Rui Paiva, Capela Real (Stephen Bull) – mas garantindo simultaneamente concertos a cargo de alguns dos mais renomados artistas da cena internacional. Alguns dos nomes que podemos enunciar pela sua participação nestas jornadas foram: Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, Jordi Savall, Ton Koopman, Hopkinson Smith, Sigiswald Kuijken, Weiland Kuijken, Christoph Coin; os agrupamentos Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood), Akademie für Alte

⁷⁴ Até então a discografia e programas apresentados pelos Segréis de Lisboa assentavam em repertório medieval e renascentista.

⁷⁵ *Expresso*, 12 de Maio de 1979.

Musik Berlin (Andreas Scholl), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), La Capella Reial de Catalunya, Hespérion XX e Les Concert des Nations (Jordi Savall), La Chapelle Royal (Philippe Herreweghe), Clemencic Consort (René Clemencic), Concerto Köln (René Jacobs), Ensemble Organum (Marcel Pérès), Europa Galante (Fabio Biondi), a Orquestra do Século XVIII (Frans Brüggen), The Sixteen (Harry Christophers), Pro Cantione Antiqua (Mark Brown), Les Talents Lyriques (Christophe Rousset), Tallis Scholars (Peter Philips).

A partir de meados da década de 1980, este movimento passava progressivamente de um nicho limitado de músicos para um mais alargado contexto, no qual se incluía um público vasto, tanto de melómanos seguidores com um conhecimento especializado, como do ouvinte mais generalista, o que resultava em último grau numa audiência que assumia e identificava a autonomia e especificidade desse movimento.

As *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* mantiveram-se ao longo de cerca de duas décadas, ininterruptamente, nas primeiras semanas de Outubro de cada ano⁷⁶, até à última edição em 2001, tendo sido um pólo de referência, como uma iniciativa verdadeiramente decisiva para a solidificação de todo este movimento.

Além das *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*, e das iniciativas de formação especializada (SIMA/SMAI e Cursos de Mateus), destaca-se também nesta fase o alargamento do circuito de concertos de música erudita, onde também figura a programação de música antiga. A par do Festival de Música de Sintra⁷⁷, que já transitava da década anterior, surge neste período o Festival de Música da Costa do Estoril (1975), que viria a apresentar em primeira mão no nosso país intérpretes como a Orquestra Barroca da Comunidade Europeia ou o Hilliard Ensemble, no seio de uma programação generalista onde se destacou a promoção de muita música contemporânea. Em 1979, sob a direcção de Sequeira Costa, é fundado o Festival Internacional de Música da Costa Verde, convertendo-se em 1995 no que hoje conhecemos como Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim. É um festival generalista, responsável por uma nova oferta

⁷⁶ «Iniciadas como um ciclo de programação interna assumidamente diversificada, as Jornadas passaram, a partir de 1991, a submeter-se em cada nova edição a uma temática central que, ao longo dos anos, foi sucessivamente: “Mozart e os seus Contemporâneos” (1991), “Música no Tempo dos Descobrimentos Portugueses” (1992), “Os Barrocos Latinos” (1993), “O Maneirismo” (1994), “O Tempo de Purcell” (1995), “Itinerários da Idade Média” (1996), “Do Barroco aos Pós-Barroco” (1997), “A Música como Teatro” (1998), “A Música Sacra na Europa Mediterrânica” (1999), “A Música Antiga na América Latina” (2000) e “As Cordas na Música Antiga” (2001)» (Esgaio & Vieira 2008: 121).

⁷⁷ O Festival de Música de Sintra, fundado em 1957, viria a estar suspenso entre os anos de 1974 e 1982, recuperando depois novo fôlego, sobretudo sob a direcção de Luís Pereira Leal, a partir de 1986.

descentralizadora, na região litoral norte do país, e que viria a ser responsável pela estreia em Portugal de intérpretes como Europa Galante ou The Gabrieli Consort and Players, Jordi Savall e os seus agrupamentos. Já na década seguinte, fundado em 1981, sob direcção artística de José Adelino Tacanho e António Wagner Diniz, surge o Festival de Música nos Capuchos, também com uma programação generalista, onde se incluem apresentações de intérpretes como La Petite Bande, Les Talents Lyriques e a Orquestra Gulbenkian. Ainda na mesma década, é criado o Festival Música em Leiria (1983), pelo Orfeão de Leiria, sob a iniciativa de Henrique Pinto (presidente da instituição entre 1983 e 2013), com o apoio da FCG, e três direcções artísticas de personalidades associadas à fundação: Maria Fernanda Cidrais, Carlos Pontes Leça (a partir de 1993) e Miguel Sobral Cid (desde 2002)⁷⁸.

Todas estas iniciativas permitiram a criação de um circuito de concertos até então inexistente que, a par com uma crescente iniciativa por parte dos produtores e editoras discográficas, viriam a criar um mercado específico de música antiga, consolidado durante a década de 1980. Este impulso descentralizador permitiu a circulação tanto de intérpretes portugueses como estrangeiros, numa dinâmica fundamental para um alargamento do público melómano com acesso à música antiga e, consequentemente, um progressivo aumento de novos jovens intérpretes interessados numa formação especializada, um crescimento da procura no mercado discográfico interno e o surgimento de entidades públicas e privadas cada vez mais aliciadas e sensíveis ao apoio e financiamento de projectos dentro desse mercado específico.

Em Setembro de 1986, em artigo para a revista *Colóquio/artes*, Rui Vieira Nery fazia o seguinte ponto da situação:

a Música Antiga conquistou entretanto, duas décadas passadas, o seu direito de cidadania no panorama da prática musical de hoje, ao nível quer do mercado do disco quer das organizações de concertos e festivais (Nery 1986: 63).

A partir do final da década de 1970 o espaço que o movimento da música antiga começa a granjear a nível nacional traduz-se também no seio dos *media*. A crítica a concertos e discos intensifica-se e torna-se cada vez mais informada, fruto do surgimento de críticos com uma formação académica sólida (os exemplos dos musicólogos Rui Vieira Nery e Manuel Pedro Ferreira) ou, quando não musicólogos, críticos que acompanham

⁷⁸ O Festival Música em Leiria é o mais antigo festival português com actividade ininterrupta. Em 2015 assumiu o cargo de director artístico o maestro António Vassalo Lourenço.

com grande atenção as grandes correntes europeias e acarretam um conhecimento sedimentado sobre o contexto da prática performativa e das principais referências discográficas. Nesse sentido, destaca-se a crítica musical de uma forma sistemática no jornal *Expresso*, num segundo plano no *Jornal de Letras e Artes* e *Diário de Notícias*, e mais tarde no *Público*.

Um complemento importante foi a generalização dos *mass media*, sobretudo após a queda do Estado Novo, com a música erudita a marcar episodicamente presença nas emissões televisivas (sobretudo no segundo canal da televisão do Estado, actual RTP 2), e com especial difusão através da rádio, com a criação de um canal de programação exclusiva de música erudita (Programa 2, actual Antena 2) e o crescimento assinalável da indústria fonográfica. A rádio foi, sem dúvida, um veículo fundamental para o aumento e alargamento do público, consumidor de uma crescente discografia deste repertório. Entre os vários programas levados a cabo em diferentes estações (Rádio TSF, Rádio Clube Português, Rádio Comercial, Antena 2), destaca-se o já mencionado *Em Órbita*. A partir de 1974, e ao longo da década de 1980, o programa de Jorge Gil constituiu-se como o principal canal de divulgação da música antiga nos meios de comunicação nacionais.

Os níveis de audiência começaram de novo a subir (no início da década de 80 eram já dos mais altos da rádio portuguesa) e a consequência mais evidente deste fenómeno que se foi verificando foi uma procura crescente de gravações de música antiga no mercado discográfico nacional. A partir de 1985 o *Em Órbita* passou a promover concertos de música antiga. Começou com a Orquestra Barroca de Amesterdão, dirigida por Ton Koopman, para celebrar os tricentenários de Bach e Händel, e prosseguiu com produções tão importantes como a primeira audição moderna de *La Guerra de los Gigantes* de Sebastian Durón, pelo Hespérion XX, o *Tristão e Isolda* medieval de Boston Camerata, os concertos de música de câmara de Jordi Savall, Ton Koopman e do *Musica Antiqua*, de Colónia ou a apresentação monumental das *Vésperas* de Monteverdi dirigidas por Savall, poucos dias antes da sua gravação num dos álbuns mais unanimemente aclamados da discografia europeia dos últimos anos (Nery in Maia 1995: 246).

Ainda no domínio da rádio, além de *Em Órbita* (que não terá tido até hoje nenhum programa que possa rivalizar com o impacte que provocou) alguns programas que sobressaem pela componente de divulgação de música antiga que incluíram foram: *A Luz de Edison* (Programa 2), *Allegro ma non troppo* (Rádio TSF), e mais recentemente *Ritornello* ou *Prata da Casa*, que incidia essencialmente sobre repertório português com um especial enfoque na música até ao século XVIII. Na actualidade, importa destacar o

programa *Musica Aeterna*, de João Chambers, na Antena 2, bem como a realização de outros programas pontuais que vão surgindo por diversos autores, todos eles emitidos também pela Antena 2, como é exemplo *Lusitana Musica*, programa da minha própria autoria⁷⁹.

Como se pode verificar, a partir de meados da década de 1970 deu-se uma crescente actividade de concertos por todo o país (muitos deles financiados pela SEC ou pela FCG), com os grandes intérpretes portugueses do momento, em simultâneo com grandes nomes da cena internacional. Esta linhagem viria a repercutir-se de forma exponencial nas décadas posteriores, com gerações de músicos e musicólogos interessados no contexto da música antiga, num processo em constante propagação ao longo do resto do século XX e até aos nossos dias. Começam a surgir, na década de 1980, cada vez mais intérpretes e formações portuguesas, que surgem da iniciativa de intervenientes de formação e perfil diverso, e que vão, a par com a geração anterior, alargar o leque de intérpretes, e perfis, activos no mercado nacional de música antiga. Citando alguns exemplos mais evidentes: os sopranos Ana Ferraz, Alexandra do Ó, o tenor Rui Taveira e o baixo António Wagner Diniz; o flautista Pedro Couto Soares; os organistas João Vaz e Rui Paiva; os cravistas Ana Mafalda Castro e João Paulo Janeiro; Pedro Caldeira Cabral e os seus agrupamentos, La Batalla e Concerto Atlântico; Manuel Pedro Ferreira e as Vozes Alfonsinas; as orquestras Capela Real (Stephen Bull) e Sinfonia B (César Viana); uma considerável quantidade de agrupamentos corais, com destaque para o Coro de Câmara de Lisboa (Teresita Gutierrez Marques), Coro Gregoriano de Lisboa (Maria Helena Pires de Matos) e o Grupo Vocal Olísipo (Armando Possante); entre outros grupos que se foram constituindo de forma episódica mediante projectos específicos, como a Orquestra de Câmara de Lisboa e o Coro Cantus Firmus, dirigidos por Jorge Matta, ou a Capela Lusitana (Gerhard Doderer).

⁷⁹ Emitido entre Janeiro e Março de 2018 na rádio Antena 2, no âmbito do plano “Caleidoscópio” (programas trimestrais a cargo de diferentes autores promovidos pela rádio) *Lusitana Musica* foi um dos primeiros programas radiofónicos dedicados a gravações e séries discográficas de maior relevo na história da discografia portuguesa, onde se incluíram emissões sobre algumas das colecções e edições de música antiga mais marcantes ao longo das últimas cinco décadas.

2.3. A música antiga e o ensino no final do século XX

Consequência da dinâmica levada a cabo pelos Cursos de Mateus e pelas SIMA e SMAI, a par com um mercado crescente em torno da música antiga (circuito de concertos, edições discográficas e programações dedicadas), dá-se a proliferação do ensino especializado, com a criação de escolas e cursos onde, a partir dos anos 90, começa a ser instituído o ensino de música antiga com base no conhecimento fundamentado em técnicas e instrumentos históricos, bem como a organização regular de festivais integrados com cursos superiores. É neste contexto que surge em 1990 a Academia de Música Antiga de Lisboa, e que se vão dar os primeiros passos para a institucionalização das variantes de música antiga nos cursos superiores da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo (ESMAE) no Porto, ambas criadas em 1983 - a partir da década de 1990, dois dos principais centros de ensino de música antiga em território nacional. Para isso foi decisiva a criação da variante de especialização em música antiga nas licenciaturas em Música de cada uma das instituições, onde se destaca o Curso de Música Antiga da ESMAE, fundado em 2004, que se tornou uma referência no ensino superior especializado no nosso país. Surgiram também a partir de 2003/04 os Cursos Internacionais de Música Antiga, inicialmente promovidos pela ESMAE e posteriormente organizados em conjunto com a ESML. Em 1990 os cursos superiores do IGL transitaram para a ESML.

Ainda uma década antes, em 1980, e através da inesgotável perseverança da musicóloga Maria Augusta Barbosa (1912-2012), é criado o curso de Ciências Musicais na UNL. O seu primeiro corpo docente incluía, além da fundadora, alguns dos mais destacados investigadores em música na época: Constança Capdeville, Gerhard Doderer, João de Freitas Branco, João Nazaré e Salwa Castelo-Branco. Viriam ainda a juntar-se pouco depois da fundação do curso figuras de proa da musicologia portuguesa como Rui Vieira Nery, Paulo Ferreira de Castro, Mário Vieira de Carvalho, Manuel Carlos de Brito e Manuel Pedro Ferreira. O curso de Ciências Musicais assumiu-se, desde o primeiro momento, como um centro essencial de ensino e investigação, criando um contexto propício para a realização regular de encontros científicos, que se estende até aos actuais ENIM (Encontro Nacional de Investigação em Música, desde 2011), bem como a criação da Associação Portuguesa de Ciências Musicais (actual Sociedade Portuguesa de

Investigação em Música), fundada em 1992 por Gerhard Doderer, Adriana Latino e Miguel Ângelo Ribeiro, e da *Revista Portuguesa de Musicologia* (1991). Neste contexto, solidifica-se uma relação profunda entre prática musical e musicologia – uma condição inerente à música antiga, e já patente desde o núcleo pioneiro formado em torno de Santiago Kastner – verificando-se inclusivamente o surgimento de músicos-musicólogos, que aliam a sua actividade de investigação à prática performativa dos resultados atingidos, bem como musicólogos que participam activamente para os avanços no conhecimento histórico e na edição musical de música antiga.

No domínio do ensino superior, além da licenciatura da UNL, o curso de Música da Universidade de Coimbra, integrado na Faculdade de Letras, viria a partir de 1986 a sofrer uma reformulação e actualização, com a criação do curso de Estudos Artísticos e a consequente variante de Ciências Musicais. Dirigiram este curso Gerhard Doderer, Maria Augusta Barbosa e José Maria Pedrosa Cardoso, musicólogos que estiveram directamente ligados ao curso da UNL. Já no final da década é fundado o curso de Música na Universidade de Aveiro (1989), que, no entanto, tornou-se sobretudo um pólo de grande destaque na área da música contemporânea a partir de meados de 1997 (com a criação do deCA – Departamento de Comunicação e Arte). Na mesma altura, a Universidade de Évora cria a licenciatura em Música, em funcionamento a partir do ano lectivo de 1996/1997. Na mesma altura, a Universidade Católica Portuguesa cria a Escola das Artes, no Porto, em 1997, com três cursos: Arte, Música, Som e Imagem. No âmbito do Departamento de Ciências Musicais da UNL é criado o Instituto de Etnomusicologia – Estudos de Música e Dança (INET-MD), fundado por Salwa Castelo-Branco em 1995, e o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), em 1997, por Mário Vieira de Carvalho - os dois principais centros de investigação em música até aos nossos dias, com unidades de investigação que integram no seu seio um conjunto de investigadores cada vez maior, diversificado e bem preparado.

Importa ainda salientar a criação do Prémio Jovens Músicos (1987), que se tornou uma das principais iniciativas de promoção de jovens talentosos. Com diferentes níveis em concurso e diferentes áreas em prova (música de câmara, diversos instrumentos a solo, composição, *jazz*), este evento, anualmente promovido pela Antena 2/RTP, sob a direcção do compositor Luís Tinoco, tem contribuído para estimular a formação de novas gerações de músicos, em simultâneo com a promoção dos mesmos no início da sua carreira, através da inclusão de séries de concertos e edições fonográficas para os premiados. O

crescimento desta iniciativa levou a que fosse criado, em 2011, o Festival Prémio Jovens Músicos (que tem lugar na FCG), que tem contribuído para a divulgação destes novos talentos, a par com concertos de outros intérpretes (nomeadamente ex-premiados), onde se inclui a apresentação de intérpretes dedicados à música antiga.

Articulação com o sector do património e principais eventos de promoção nacional

Com a criação do já mencionado Departamento de Música do IPPC, em 1980, dirigido por Humberto d'Ávila praticamente até ser extinto no final da década, verifica-se um incremento significativo na valorização e preservação do património como elemento fundamental nas políticas culturais a partir dessa década. Este novo posicionamento reflecte-se no surgimento de sucessivos congressos, colóquios, encontros, nas mais variadas áreas, desde a museologia, organologia, arquivística, entre outros exemplos, que vão acrescentar novos meios de debate com resultados importantes, sendo muitas destas iniciativas apoiadas pelo próprio IPPC (IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico, desde 1992 até 2007), ou a partir de acções de outras entidades públicas ou privadas, na maioria das vezes em articulação com o IPPC. No campo do património musical e organológico, destacam-se dois sectores que beneficiaram significativamente deste contexto:

1. o património organístico, através de importantes restauros de dezenas de instrumentos, restauros esses muitas vezes integrados em programas e projectos artísticos mais abrangentes.
2. a preservação e compilação de colecções de instrumentos musicais, com destaque para a instalação do Museu da Música, em 1994, no seu actual local no Alto dos Moinhos (Lisboa), após anos consecutivos de incerteza e itinerância.

No que diz respeito ao património organístico, como resultado dessa consciência patrimonial crescente, é criada em 1984 a Comissão de Defesa e Recuperação do Órgão em Portugal e, posteriormente, a Associação Portuguesa dos Amigos do Órgão (APAO), com um primeiro congresso nacional em 1992. Em 1994 seria também organizado o primeiro Encontro Internacional do Órgão, em Mafra, entre 1 e 4 de Dezembro, sobre a temática “O Órgão no Património Português”.

Também a FCG irá, ao longo das últimas três décadas do século XX, levar a cabo uma política de recuperação do património instrumental, com destaque para o patrocínio de inúmeros restauros por todo o país, muitos deles em parceria com o IPPC, e posteriormente o IPPAR. É exemplo disso a série de restauros que foram levados a cabo para a Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura.

A música erudita beneficiou consideravelmente desse contexto de interesse crescente pelo património histórico, enquadrando-se o próprio movimento da música antiga, muitas vezes de forma inadvertida, como uma ferramenta potencial para a vivência e fruição desse mesmo *corpus*, muito além da difusão de repertório e instrumentos históricos. Nesse sentido, a indústria fonográfica e os próprios artistas não foram alheios ao potencial desta interligação, como é evidente pela abordagem temática e revalidação patrimonial subjacente à edição fonográfica. Esse é um modelo que já foi enunciado com as primeiras edições discográficas acima referidas (Segréis de Lisboa e a colecção *Lusitana Musica*) – o exemplo do álbum *A Música no Tempo de Camões* é revelador – e que continuará, praticamente até aos nossos dias, a ser muito utilizado, com maior ou menor rigor musicológico.

Igualmente relevante para a sedimentação deste processo foi o programa das Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, e a criação de uma Comissão Nacional própria em 1986, extinta em 2002, que incluiu um forte programa de produção musical com ciclos de concertos, mas também pelo apoio a diversas edições nacionais (é o caso de *La Portingaloise – Música do Tempo dos Descobrimentos*⁸⁰, Segréis de Lisboa) e internacionais (como o CD *O Lusitano*⁸¹, Gérard Lesne & Circa 1500). Em ambas as vertentes, a música antiga, nomeadamente o repertório em torno do século XV, teve uma importante promoção.

Na década de 1990, com a integração plena de Portugal no contexto europeu, assistimos a um conjunto de projectos à escala internacional no âmbito da programação cultural. Além da organização em território nacional da Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura, Portugal marca presença em três eventos internacionais de relevo: a Europália'91 (Bélgica) e as Expo'92 e Expo'98. A Europália serviu sobretudo como um excelente cartão de visita para a cultura portuguesa na Europa, incluindo concertos dos mais

⁸⁰ ID 99.

⁸¹ *O Lusitano: Portuguese vilancetes, cantigas and romances*. Gérard Lesne & Circa 1500, Virgin Classics, 1992, 0777 7590712 4, CD.

destacados intérpretes portugueses de música antiga, assumindo-se como um momento importante para a promoção do património histórico português à escala internacional. Ainda no âmbito do programa da Europália é importante sublinhar a publicação das primeiras sínteses de história da cultura portuguesa editadas depois do 25 de Abril, onde se insere a *História da Música* de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro. A Europália'91 obteve um sucesso «incontestado» e «provou a “competência” e o “valor” de um Portugal recém-chegado à Europa» (Reis 1994: 483).

Em 1994, com a organização da Lisboa'94, Portugal dá um novo passo no sentido da internacionalização do seu tecido de produção cultural, ao mesmo tempo que internamente, através do programa da Lisboa'94, sedimenta a divulgação da criação artística contemporânea e do património cultural histórico a um número cada vez mais alargado de público. No âmbito da programação de música antiga incluem-se numerosos concertos, a cargo de destacados intérpretes nacionais e internacionais, a par com um programa de edições discográficas importantes e igualmente da responsabilidade de artistas portugueses e estrangeiros. No que diz respeito à programação concertística destaca-se o *Ciclo de Órgão da Lisboa'94* (entre Junho e Outubro de 1994), sob a coordenação de Joaquim Simões da Hora. Além de consistir no que se pode considerar um primeiro festival internacional de órgão em Portugal, este ciclo teve também associado um importante plano de restauros. Nesse sentido, destaca-se o profundo restauro do órgão da Igreja de São Vicente de Fora, o restauro do órgão da Igreja dos Mártires, entre outros órgãos da cidade de Lisboa. Este ciclo de concertos teria o importante contributo de alargar o seu âmbito territorial, com concertos em Setúbal, Coimbra e Óbidos, permitindo uma cobertura mais abrangente do ponto de vista do público (Hora 2015b).

Importa referir ainda a importância das Expo'92 (Sevilha) e principalmente a Expo'98 (em Lisboa), «onde a “imagem” de Portugal está em jogo – para uso interno (confiança na “democracia de sucesso”) e externo (vantajosa integração europeia) – são os “sinais exteriores” de cultura» (Reis 1994: 483). Também no programa da Expo'98 se incluíram diversos concertos e edições discográficas ao cargo de intérpretes de música antiga, adivinhando-se aqui o interesse da comissão da Expo'98 na promoção destas iniciativas (a par com um programa muito alargado e abrangente) pela sua associação, uma vez mais, como imagem de marca de um aliciente património histórico.

Chegados ao final do século XX, deparamo-nos com um cenário em que a música antiga é já um universo plenamente implementado, desde o ensino até ao circuito profissional de concertos, configurando-se como mercado autónomo, inclusivamente no campo da indústria fonográfica, algo que viria, no entanto, a sofrer alterações a partir do final da primeira década do século XXI.

2.4. Os primeiros 15 anos do século XXI

Desde o início do século têm-se multiplicado as iniciativas em torno da música antiga, quer do ponto de vista do surgimento de novos artistas, quer da criação de novos festivais, a par com uma estabilização do ensino especializado e uma circulação internacional de músicos cada vez mais comum, fruto do contexto globalizante actual.

A viragem para o século XXI é marcada pelo debate no seio da comunidade musicológica internacional em torno dos fundamentos historicistas e de autenticidade do movimento da música antiga, discussão essa impulsionada em primeira instância por Richard Taruskin, com especial destaque para a sua publicação *Text and Act* (1995), onde o autor defende que o movimento da interpretação historicamente informada consiste num fenómeno modernista, questionando as premissas de fidelidade e recriação histórica, até então utilizadas como uma imagem de marca de uma grande parte do mercado de música antiga internacional. Segundo Taruskin, «what we call historical performance is the sound of now, not then. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of late-twentieth-century taste» (Taruskin 1995: 166). Este debate levado a cabo por diversos intérpretes e musicólogos, em muitos casos participantes integrados no circuito da música antiga, gerou uma produção científica intensa que iria ter reflexo na postura e abordagem dos intérpretes e investigadores nas décadas seguintes (Butt 2002; Kenyon 1988; Kivy 1997; Walls 2003).

Cerca de duas décadas depois, o debate em torno da autenticidade encontra-se já dissipado, como destaca Bruce Haynes: «as has been clear for a generation now, the one thing our music is not is “Early”, “ancienne”, or “oude”» (Haynes 2007: 3). O autor defende também a ideia de um movimento moderno, referindo que «if “Early music” is

no longer Early, let's call it by a more accurate name. That name should be "Modern music", since it is a relatively recent phenomenon» (Haynes 2007: 12). Em 2014, reportando-se às «Authenticity Wars», Elizabeth Upton analisa esse debate em contraposição com o contexto actual da seguinte forma: «it seems that what was at stake was not the interpretation of historical evidence, but rather the emotional resonance between sounds and particular views of the past» (Upton 2014: 7). Esta associação entre uma prática de carácter historicista e um movimento estético sonoro tem vindo a ser cada vez mais assumida por intérpretes, meio académico e público, como uma concepção consensual.

O quadro internacional da música antiga desde o início do século tem vindo a alargar-se exponencialmente, tanto em número de artistas activos, como ainda através de uma grande difusão de grupos originários de todas as partes do mundo, desde o grupo vocal dinamarquês Musica Ficta, ou o Bach Collegium Japan do cravista e maestro japonês Masaaki Suzuki, passando por diversos intérpretes e grupos da América do Sul ou da Austrália. Na Europa e nos EUA (centros de maior tradição dentro deste contexto), além dos intérpretes activos desde as décadas de 1960/70, importa destacar nomes como o soprano Joyce Di Donato, os contratenores Gérard Lesne e Philippe Jaroussky, o cravista Pierre Hantaï, L'Arpeggiata, Le Concert d'Astrée de Emmanuel Haïm, o Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini, Jean Tubéry e o Ensemble La Fenice, Les Talens Lyrique do cravista e maestro Christophe Rousset, Le Poème Harmonique de Vincent Dumestre, o Ensemble Micrologus, a Europa Galante de Fabio Biondi, La Venexiana, La Reverdie, Capella de Ministrers, o ensemble Café Zimmerman fundado pelo violinista Paolo Valetti e a cravista Céline Frisch, o coro feminino norte-americano Anonymus 4, a orquestra e coro da Händel and Haydn Society de Boston sob direcção de Harry Christophers desde 2008, o agrupamento Phantasm fundado por Laurence Dreyfus, Theatre of Voices de Paul Hillier, o cravista Richard Egarr, discípulo de Leonhardt e desde 2006 director da Academy of Ancient Music, ou o coro inglês Ex Cathedra, cujo repertório vai desde o Renascimento até ao século XXI.

Na oferta concertística verifica-se uma proliferação incomparável de temporadas de concertos e festivais de dimensões e enquadramentos muito variados, bem como uma grande quantidade de novos centros de ensino especializado que têm vindo a surgir desde o final da década de 1990.

Outros dois aspectos relevantes no contexto da música antiga à escala internacional nas últimas duas décadas são uma maior abertura a ligações com outras práticas musicais e o alargamento do âmbito de repertório. Sobre este último factor, Nick Wilson refere:

Elizabeth Roche, writing in 1979, considered “early music” to refer to anything written before 1640. The Market (comprising companies, promoters, and audiences), by contrast, was seemingly very happy to shift the early music goalposts by as much as two centuries in only a matter of years. “Early music” now embraced Mozart, Haydn, and Beethoven, soon to be followed by Berlioz, Weber, and then Brahms and Wagner (Wilson 2014: 87).

Desde a última década do século XX até aos nossos dias, grupos como a Academy of Ancient Music (C. Hogwood), a Academy of Saint Martin-in-the-Fields ou a Orchestre Révolutionnaire et Romantique, fundada em 1989 por John Eliot Gardiner (especificamente com o objectivo de interpretar repertório do Classicismo e Romantismo assente em técnicas e instrumentos da época), têm apresentado regularmente em concerto e em edições fonográficas repertório da Primeira Escola de Viena até ao *fin de siècle*.

No que se refere aos cruzamentos disciplinares entre a música antiga e outras áreas artísticas têm surgido diversos projectos desde o início do século onde a ligação com o crescente mercado da *World Music* tem sido muito explorada, bem como projectos conceptuais, entre os quais se destacam as edições discográficas dos agrupamentos liderados por Jordi Savall, na sua editora Alia Vox, que se têm reconfigurado em livros com CD e /ou DVD com temáticas específicas, relacionadas com diferentes contextos históricos, culturais e geográficos, que alargam tanto os programas musicais (com ligações com o meio dramático e poético, a dança) como o relacionamento entre a investigação musicológica e histórica, a prática performativa, e práticas musicais de diferentes origens, conjugando a música erudita com tradições musicais populares. Outro exemplo, entre os muitos que se poderia citar dessa interligação entre a música antiga e outras áreas da expressão artística, reside em diversas produções *cross-over* que o grupo Capilla Flamenca tem levado a cabo, como por exemplo com o grupo de bailado Les Ballets C de la B, a colaboração com intérpretes de música contemporânea, como o ensemble Het Colectief, com um programa com música de Karl-Heinz Stockhausen e repertório de polifonia vocal da Ars Nova franco-flamenga.

No contexto português, no seguimento dos desenvolvimentos que se verificaram ao longo das últimas três décadas de século XX, a música antiga no século XXI apresenta

uma quantidade de novos grupos e intérpretes especializados sem precedente, que desenvolvem a sua actividade com grande regularidade em Portugal e no estrangeiro. Têm surgido, nos últimos anos, orquestras e agrupamentos de música antiga com origem distinta, que podemos configurar em duas tipologias: formações associadas a importantes instituições, como agrupamentos residentes; orquestras e grupos de formação variável, que nascem a partir da iniciativa dos próprios artistas, muitas vezes configurados em associações culturais, ou enquadramentos similares. No que diz respeito ao primeiro caso são exemplos paradigmáticos a criação do Coro Casa da Música (2009) com a Paul Hillier como director titular, a Orquestra Barroca Casa da Música (2006), formada com «a finalidade de interpretar a música barroca numa perspectiva historicamente informada»⁸² e dirigida desde a sua origem pelo cravista inglês Laurence Cummings, e o Divino Sospiro (2004), orquestra de câmara com estatuto de residente no Centro Cultural de Belém, que tem contado com a direcção artística de Enrico Onofri (2005-2013) e Massimo Mazzeo (desde 2013). Tanto o Coro e a Orquestra Barroca Casa da Música como o Divino Sospiro (responsável por um número considerável de audições modernas de repertório antigo) têm garantido uma actividade nacional e internacional considerável, com concertos em importantes palcos e festivais internacionais, sendo dirigidos por alguns dos principais maestros da actualidade dentro do universo da música antiga. No segundo caso, destacam-se Os Músicos do Tejo (fundado em 2005 pelos cravistas Marcos Magalhães e Marta Araújo), o Ludovice Ensemble (fundado pelo cravista Fernando Miguel Jalôto e pela flautista Joana Amorim), Sete Lágrimas (criado por Filipe Faria e Sérgio Peixoto, em 1999), A Imagem da Melancolia (fundado por Pedro Sousa Silva em 2002), Capela Duriensis (criado em 2010 e dirigido pelo inglês Jonathan Ayerst), o Concerto Campestre (desde 2015, sob direcção do oboísta Pedro Castro).

No que se refere à programação artística, logo no ano de 2001 registam-se importantes acções no contexto da oferta e produção musical. O Porto é Capital Europeia da Cultura, ao mesmo tempo que se dão os primeiros passos na finalização do longo processo de edificação da Casa da Música (Porto) entre 1999 e 2005 - o edifício foi inaugurado a 15 de Abril -, que se viria a tornar ao longo dos anos uma instituição com uma programação artística consistente, integrada no circuito internacional de concertos, à imagem do que já vinha acontecendo nas décadas anteriores com a FCG. Verificam-se

⁸² <http://www.casadamusica.com/pt/residentes/orquestra-barroca-casa-da-musica>, último acesso a 29 de Janeiro de 2016.

outras mudanças importantes na esfera da programação de música antiga e da sua dinâmica no âmbito nacional. Em 2001 o Serviço de Música da FCG reformula a sua estrutura de programação anual, terminando as *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* e passando de um modelo de programação concentrada num determinado período da temporada (em registo de festival) para um formato em que a programação de música antiga se encontra dispersa ao longo de toda a temporada de concertos, sob o título de “Ciclo de Música Antiga” (a partir da temporada 2002/2003 e até aos nossos dias), acontecendo o mesmo com a programação de música contemporânea. Neste primeiro ano em novo formato encontramos uma aposta em grandes nomes da esfera internacional como o Huelgas Ensemble de Paul Van Nevel, Jordi Savall e a Hespérion XXI e La Capella Reial de Catalunya, Pierre Hantaï e Gustav Leonhardt.

A programação anual da Casa da Música passou a incluir, além dos concertos de música antiga dispersos pela temporada geral, um festival anual denominado “À Volta do Barroco”, que teve a sua primeira edição em 2005, logo no primeiro ano de actividade da instituição portuense. No âmbito deste festival a Casa da Música acolheu, a 5 de Novembro de 2011, o *showcase* da Rede Europeia de Música Antiga (REMA), pela primeira vez em Portugal, e que consistiu em apresentações de oito formações instrumentais de jovens intérpretes especialistas em instrumentos históricos de oito países diferentes, sendo o nosso país representado pelo Ludovice Ensemble.

Em 2012 Guimarães foi Capital Europeia da Cultura, com uma programação muito vaga e escassa no que diz respeito à música antiga. Outros acontecimentos relevantes e associados à prática de música antiga são o programa comemorativo do *Ano Carlos Seixas* em 2004, por altura dos 300 anos de nascimento do compositor, e a concretização do restauro completo e inauguração do conjunto dos órgãos da Basílica do Palácio de Mafra, em 2010⁸³, que permitiu que nos últimos anos se tenha levado a cabo uma programação regular de concertos nestes instrumentos.

Nas últimas décadas têm proliferado os festivais e ciclos de música antiga, de uma forma cada vez mais descentralizada e organizados a partir de formas de financiamento

⁸³ O concerto de inauguração do conjunto dos seis órgãos após o restauro foi registado em vídeo pela RTP e posteriormente editado em DVD, incluindo-se ainda nesta edição um conjunto de textos de contextualização histórica e de informação sobre o processo de restauro, bem como um episódio do programa *Câmara Clara* (Paula Moura Pinheiro, RTP 2) dedicado ao Palácio de Mafra com especial enfoque no conjunto dos seis órgãos instalados na Basílica. *Os Órgãos da Basílica de Mafra*. João Vaz, Rui Paiva, António Esteireiro, António Duarte, Sérgio Silva, Isabel Albergaria, Coro Sinfónico Lisboa Cantat (dir. Jorge Alves), RTP Edições/Althum, DVD, 2012, A01-12-DVD.

diversas: apoios e iniciativas estatais; iniciativa privada; patrocínio de instituições do clero; entidades de carácter educativo; associações, movimentos e fundações culturais privadas. Os festivais que contam com uma programação regular de música antiga, onde há uma forte interligação entre património musical e monumental histórico, enquadram-se em diferentes formatos, que se podem agrupar da seguinte forma:

1. Programações diversificadas, com diferentes intérpretes nacionais e internacionais, e formações de diferentes tipologias e géneros: Encontros de Música Antiga de Loulé (desde 1999); Sons de Almada Velha (desde 2010); Fora do Lugar – Festival Internacional de Músicas Antigas (desde 2012); Festival de Música Antiga de Castelo Novo (desde 2013).
2. Festivais de música sacra: Terras sem sombra (fundado em 2003).
3. Programações dedicadas a um tipo de instrumento, ou cuja programação se faz em torno desse mesmo instrumento (o exemplo mais marcante são os festivais de órgão): Festival de Órgão de Mafra (1993-2007); Festival Internacional de Órgão de Lisboa (1998-2011); Temporada de Concertos a Seis Órgãos, Mafra (desde 2010); Festival Internacional de Órgão da Madeira (desde 2010).

Importa ainda salientar outros festivais (com maior ou menor longevidade) que se mantêm activos, que apesar de não assentarem em programações especificamente dedicadas a música antiga, incluem regularmente concertos com este repertório: Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim; Cistermúsica (Alcobaça); Dias da Música CCB; Festival de Música de Setúbal; Festival Música em Leiria; Festival de Música da Costa do Estoril.

Esta multiplicação de festivais e da oferta concertística, enquadrando a música antiga tanto em programações especializadas, como em outras de carácter generalista, são um dado revelador da difusão que este contexto de prática interpretativa e o seu respectivo mercado, sujeito a constantes constrangimentos financeiros, tem vindo a conseguir manter desde finais do século XX, e sobretudo no presente século XXI. A par com a programação levada a cabo por instituições de carácter público e privado, têm surgido novos formatos de organização e produção artística, sobretudo pela acção de diversas associações culturais que têm vindo a surgir. Este novo tipo de entidades, que na maior parte das vezes serve de suporte formal para projectos artísticos (cuja sobrevivência depende essencialmente de apoios resultantes de concursos a apoios estatais, ou de apoios

privados pontuais), assumem-se cada vez mais como uma alternativa viável, seja no âmbito de agrupamentos musicais ou programações artísticas (festivais, ciclos de concertos, temporadas). De acordo com esse novo modelo, têm surgido nos últimos anos projectos que se têm conseguido impor à escala nacional através da organização de programações musicais, edições discográficas e publicações periódicas, fóruns de investigação em música, organização de masterclasses e cursos de aperfeiçoamento, entre outras iniciativas de dinamização do contexto da música erudita. No âmbito da música antiga destacam-se: MPMP, Arte da Musas (associada ao projecto Sete Lágrimas), Música Antiga Associação Cultural (MAAC), Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal (associado ao Divino Sospiro).

Paralelamente têm surgido nos últimos anos projectos diferenciadores, nomeadamente centrados no cruzamento entre a música antiga e outros repertórios. Entre estes sobressaem os casos de projectos realizados pelo grupo Sete Lágrimas em torno da criação e registo fonográfico de novas criações musicais para instrumentos antigos, uma variante na qual também se destaca o trabalho de Helena Marinho (entre outros músicos associados à Universidade de Aveiro e ao INET-MD).

Como reflexo da crescente implementação de planos curriculares específicos de interpretação de música antiga no ensino superior já enunciada, ao contrário do que se verificava no início de todo este processo (décadas de 1960 e 1970), desde a viragem para o presente século é muito difícil encontrarmos exemplos de um ensino especializado em música antiga que não assente na prática em instrumentos históricos, que não seja direccionado para uma prática interpretativa historicamente fundamentada, numa abordagem do repertório anterior ao século XIX que, com maior ou menor rigor, se tornou consensual e transversal ao ensino.

A criação do ensino profissional de música, na década de 1990, viria a constituir um novo meio de formação que está na base de uma considerável maquia do tecido artístico musical que hoje em dia se encontra activo, constituindo uma nova oferta formativa paralela ao ensino dos conservatórios e escolas privadas de ensino artístico, de onde continuam a sair muitos músicos que prosseguem os seus estudos académicos em música antiga, indo depois especializar-se nos principais centros europeus, com destaque para a “escola” holandesa. Os músicos das novas gerações têm uma formação académica cada vez mais sólida, ao contrário do amadorismo que se verificava no início do movimento da música antiga. Fruto desse perfil formativo, é cada vez mais comum

assistirmos a intérpretes que também fazem estudos superiores em musicologia, articulando essa formação com o seu percurso artístico, e acabando por fazerem, eles próprios, grande parte do trabalho de investigação que serve de base à sua actividade enquanto músicos profissionais.

Em 2000, o curso de Música da Universidade de Évora é integrado no âmbito do Departamento de Artes, contando este curso com a especialização em música antiga, e mais tarde com a vertente de musicologia. Neste contexto, já no início do século XXI, verificou-se um crescimento dos cursos de música antiga e de musicologia na Universidade de Évora, assegurado por um corpo docente onde figuravam nomes cimeiros dessas áreas de conhecimento (Rui Vieira Nery, Manuel Morais ou João Pedro d'Alvarenga) e conquistando assim um patamar de destaque no seio da formação académica, que levou a que muitos jovens, entre intérpretes de música antiga e musicólogos, fizessem aí a sua formação superior. Além dos cursos superiores das escolas dos Institutos Politécnicos do Porto (ESMAE) e Lisboa (ESML) e dos cursos de musicologia das Universidades de Évora, UNL, e de Música em Aveiro e na Universidade Católica do Porto, inicia-se no ano lectivo de 1999/2000 o curso superior de música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART) e surge em 2003 o curso de música e de musicologia na Universidade do Minho. Mais recentemente, em 2013, o plano de estudos do curso de Música da Universidade Católica do Porto, que continha o primeiro curso de especialização em Música Sacra na Península Ibérica, viria a deixar de existir.

Em 2011, num quadro de grande instabilidade política, Portugal solicita uma terceira intervenção do FMI, o que vai resultar em cortes drásticos no tecido financeiro nacional, que se reflectem com grande impacte no âmbito da programação cultural, em especial na capacidade orçamental de inúmeras entidades e salas de espectáculos. As restrições financeiras vividas com a crise de 2011 em Portugal, vão afectar significativamente o circuito de concertos, assinalando-se uma queda considerável dos valores de *cachet* oferecidos aos artistas, o que gera uma autêntica crise do valor da actividade musical. Outro resultado do actual panorama é a queda significativa da acção da indústria discográfica em torno da música erudita que nos últimos anos deixa, definitivamente, de interessar às grandes editoras nacionais.

Apesar de estarmos hoje perante um quadro em que a música antiga em Portugal é alvo de novas abordagens, no geral esta continua a configurar-se como um movimento

autónomo, em constante crescimento nas suas diversas variáveis (intérpretes, centros de formação, investigadores, público, oferta concertística), seguindo o seu percurso ao longo de uma história de cerca de um século, num caminho que, como vimos, foi-se solidificando e assumindo um lugar cada vez mais autónomo, perfeitamente incontestado nos nossos dias.

PARTE II

3. A PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA DE MÚSICA ANTIGA EM PORTUGAL: QUATRO FASES FUNDAMENTAIS

Ao longo do último meio século é possível traçar uma panorâmica histórica do desenvolvimento da produção discográfica de música antiga em Portugal. A recolha de fontes discográficas realizada no âmbito da presente investigação, num universo total de 335 edições comerciais conhecidas que reúnem repertório pré-romântico gravado em solo nacional, permite identificar e definir diferentes momentos ao longo do percurso de 58 anos em estudo (1957-2015), de acordo com diversas condicionantes: dinâmicas de produção e modelos editoriais; varáveis de financiamento; políticas culturais; intérpretes, gerações e tendências; dinâmicas de mercado de consumo e distribuição. Nesse sentido, a análise dessa discografia (apêndice 1), a par com os elementos relativos às dinâmicas do mercado de música erudita em Portugal, já introduzidos no capítulo 1.2, justifica uma estruturação do desenvolvimento da produção discográfica de música antiga em Portugal em quatro fases fundamentais:

1. Gravações em Portugal editadas em catálogos estrangeiros (1957-1973);
2. A primeira fase de produção e edição nacional (1974-1985);
3. A articulação entre iniciativa privada e estatal e a liberalização do mercado (1986-1999);
4. Pequenas grandes editoras e um quadro “*quase-anárquico*” (2000-2015).

De acordo com estes núcleos, o gráfico 1 traduz o volume de produção em cada uma destas fases, o que permite desde logo perceber que a edição fonográfica de música antiga acompanhou a expansão do próprio mercado musical (intérpretes, circuito de concertos, desenvolvimento do ensino e de programações artísticas), num crescimento contínuo da quantidade de edições até ao início do século XXI.

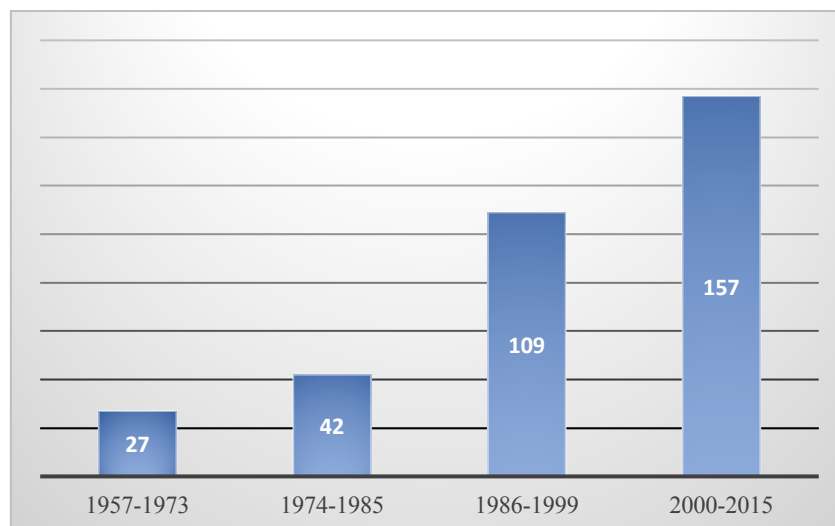


Gráfico 1 - Número de edições nas quatro fases históricas da produção de música antiga em Portugal

Ao longo das três fases identificadas durante a segunda metade do século passado verifica-se um crescimento contínuo, praticamente duplicando a produção de novas edições na segunda e terceira fases. A década de 1990 é aquela que regista um crescimento mais significativo, o que permite verificar, no mercado nacional (micro) de música antiga, o mesmo processo de crescimento que se verifica em quadros de larga escala, como o mercado global nacional da indústria fonográfica, ou mesmo o mercado internacional (Gronow & Saunio 1998; Patmore 2009).

3.1. Gravações em Portugal editadas em catálogos estrangeiros (1957-1973)

Como analisado no capítulo 1.2, em Portugal a indústria fonográfica de música erudita desenvolve-se de forma regular apenas a partir da década de 1960, com uma produção substancialmente superior a partir da década seguinte, em grande medida devido às alterações políticas e sociais que se deram com o 25 de Abril de 1974. Apesar de desde a primeira década do século XX começar a desenvolver-se em Portugal um mercado de consumo de música gravada, onde se incluem esporádicas gravações de números mais populares dentro do repertório erudito, ou mesmo alguns registos de obras

menos conhecidas do público, não se verifica uma dinâmica de produção sistemática até ao final da década de 1950. No caso específico do repertório pré-romântico, a mais antiga gravação levada a cabo em Portugal com edição comercial data do ano de 1957, num disco do organista norte-americano Edward Power Biggs (1906-1977), com registos em Portugal e Espanha, publicado no catálogo da Columbia americana.⁸⁴

Entre 1957 e 1973 assistimos a um período em que têm lugar as primeiras iniciativas em torno da edição fonográfica de música antiga no nosso país, um reflexo evidente da difusão, nesse mesmo período, do próprio movimento da interpretação historicamente informada, que beneficiou, conseqüentemente, da indústria discográfica emergente como elemento central para a sua própria promoção e propagação, como refere Nick Wilson:

whilst the innovative product “early music” is indeed brought into being through the intrinsically motivated knowledge producing labor of scholars, musicologists, instrument-makers, and performers, it is also a particular form of knowledge outcome sold in a commodified form as a packaged product – the LP, CD, or live concert (Wilson 2014: 123).

Esta primeira fase é marcada por dois modelos de produção de gravações em território nacional. Por um lado, assiste-se a registos a cargo de artistas e equipas técnicas nacionais que são editados em catálogos internacionais. Por outro, verifica-se uma quantidade de edições gravadas em Portugal, mas com produção e edição estrangeira.

O denominador comum nesta primeira fase é a edição das gravações realizadas em Portugal em catálogos de editoras estrangeiras, o que revela um estado ainda embrionário da indústria discográfica nacional de música erudita até meados de 1974. No que diz respeito ao primeiro modelo de produção, sobressai um total de quatro edições produzidas pela VC e editadas em Portugal, no âmbito do acordo de representação e distribuição que a empresa manteve com a EMI entre 1931 e 1983, nos catálogos da HMV e da Columbia: o *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi, gravado sob a direcção de Manuel Ivo Cruz (1965)⁸⁵; duas gravações a cargo de Antoine Sibertin-Blanc dedicadas às *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho (1968 e 1970)⁸⁶; o primeiro volume do *Cravo bem temperado* de Johann Sebastian Bach, gravado ao piano por Helena Sá e Costa

⁸⁴ ID 341.

⁸⁵ ID 282.

⁸⁶ ID 4 e 10.

e editado em 1971⁸⁷. Nesse mesmo ano, o Ministério de Educação e Ciência do Governo de Espanha incluiu numa série discográfica denominada *Monumentos históricos de la musica española* um conjunto de três discos de gravações realizadas em Portugal por Santiago Kastner, num disco a solo, e outros dois com o seu agrupamento de interpretação de música antiga, Os Menestréis de Lisboa, e a participação de Cremilde Rosado Fernandes.⁸⁸ Estas gravações terão sido realizadas por equipas de produção portuguesas, cujos elementos constituintes, no entanto, não são conhecidos.

De acordo com o modelo enunciado acima de edições integralmente a cargo das companhias internacionais e suas equipas de produção, sobressai a colecção *Portugaliae Musica* (1966-1971), promovida pela FCG. As interpretações estavam a cargo de solistas estrangeiros, como Montserrat Torrent, Geraint Jones, Huguette Dreyfus, Pierre Cochereau ou Ruggero Gerlin, a par com a participação do Coro e Orquestra Gulbenkian (sob a direcção de vários regentes em diferentes gravações) e de solistas portugueses, como Cremilde Rosado Fernandes. Estas duas séries foram editadas entre os anos de 1966 e 1969 (Philips) e de 1969 a 1971 (Archiv Produktion), num total de 14 títulos nesta primeira remessa discográfica da FCG.⁸⁹ Após *Portugaliae Musica* a FCG manteve um plano de gravações em colaboração com editoras estrangeiras para a discografia gravada pelos seus agrupamentos. Entre 1972 e 1980 o Coro e a Orquestra Gulbenkian gravaram com regularidade para a editora francesa Erato, num total de 16 títulos dedicados a repertório pré-romântico de compositores europeus, entre os quais quatro foram lançados no mercado ainda nesta primeira fase. A produção sob iniciativa da FCG assume-se como o principal núcleo da discografia gravada em Portugal nesta primeira fase, entre 1957 e 1973, com um total de 19 edições, o que corresponde a 67% da produção total neste período.

Apesar do circuito de concertos em Portugal começar, paulatinamente, a inserir alguns programas de música antiga, nomeadamente no seio do Festival Gulbenkian e do Festival de Música de Sintra⁹⁰, entre o final da década de 1950 e ao longo da seguinte, a indústria fonográfica de música erudita em Portugal era ainda muito incipiente, com estruturas e dinâmicas de produção pouco desenvolvidas. Ao contrário das produções da VC, que eram gravadas em Portugal pelas equipas técnicas da própria empresa

⁸⁷ ID 12.

⁸⁸ ID 308, 309, 310.

⁸⁹ ID 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 221, 222, 223, 224, 225.

⁹⁰ Ver capítulo 2.

portuguesa, centradas num repertório maioritariamente para instrumento a solo que exigia menor quantidade de recursos técnicos e humanos, as gravações das duas séries de *Portugaliae Musica* foram levadas a cabo por equipas de produção estrangeiras, pertencentes a cada uma das editoras (cujos recursos técnicos eram manifestamente superiores quando comparados com o contexto português ainda iniciático).

Perante um quadro de fraco investimento das entidades do Estado neste domínio, exceptuando duas edições publicadas pela EN a partir de gravações efectuadas no âmbito da actividade da rádio, as edições de música antiga que temos neste período são reveladoras de um mercado de investimento privado, a partir de duas entidades de natureza distinta e com diferentes formas de trabalhar: uma fundação (FCG) que editou uma colecção com grandes intérpretes internacionais, através de parcerias de produção com duas *majors* (Philips e DG); e a VC, uma estrutura empresarial independente, com um acordo de representação e edição com a principal *major* europeia da época (EMI), que inseria as suas produções nos catálogos da HMV e Columbia. Se considerarmos o quadro das principais *majors* europeias das décadas de 1960 e 1970⁹¹, deparemos precisamente com a Philips, DG e EMI, às quais se junta a Decca, igualmente representada pela VC, mas na qual não se incluíram edições de repertório pré-romântico⁹². Esta dependência de estruturas editoriais externas marca o quadro da indústria fonográfica de música antiga desta primeira fase, até 1974, altura em que se verifica uma mudança significativa no contexto da produção nacional.

3.2. A primeira fase de produção e edição nacional (1974-1985)

Teríamos de esperar até 1974 para que surgissem edições discográficas totalmente produzidas em solo nacional dedicadas à música antiga. As mudanças no plano político, cultural e social resultantes da revolução de 25 de Abril de 1974 assumem um impacto evidente nessa nova fase da produção fonográfica nacional, marcada, desde 1974 até

⁹¹ Ver capítulo 1.1.3.

⁹² No catálogo da Decca a VC inseriu, ao longo da década de 1960, gravações de repertório português do século XX, no qual se destacam diversos títulos dedicados a obras de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), ou ainda a primeira gravação da *Sinfonia n.º 5* de Joly Braga Santos (1924-1988), pela Orquestra da EN, sob a direcção do maestro Silva Pereira, em 1969 (SLPDX 512).

meados de 1985, pelo surgimento progressivo de novas dinâmicas de produção, integralmente nacional, nomeadamente através de apoios estatais (DGAC, SEC, IPPC). Nesse sentido, surgem nesta segunda fase um conjunto de novos projectos editoriais, bem como de novas estruturas com intervenientes especializados no seio das empresas que se dedicam à produção deste tipo de repertório.

No que diz respeito à acção no seio da SEC, a progressiva integração no contexto europeu que se vai desenvolver a partir de 1976, com o I Governo Constitucional Português, assume reflexos desde o final da década no seio da música erudita, nomeadamente através de uma maior abertura ao mercado internacional da indústria discografia, inclusivamente no campo da música antiga (Nery in Castelo-Branco 2010: 1017-1030). Neste contexto, o investimento que a VC fez desde o final da década de 1950, e ao longo da década de 1960 (construção de estúdios, novas fábricas de produção de discos, etc.), teve um reflexo decisivo na indústria fonográfica portuguesa. A VC garantiu uma estrutura e condições técnicas sem paralelo, tornando-se naturalmente, nas décadas de 1970 e 1980, a maior empresa de produção discográfica portuguesa, sem qualquer concorrente no mercado português (gráfico 2).

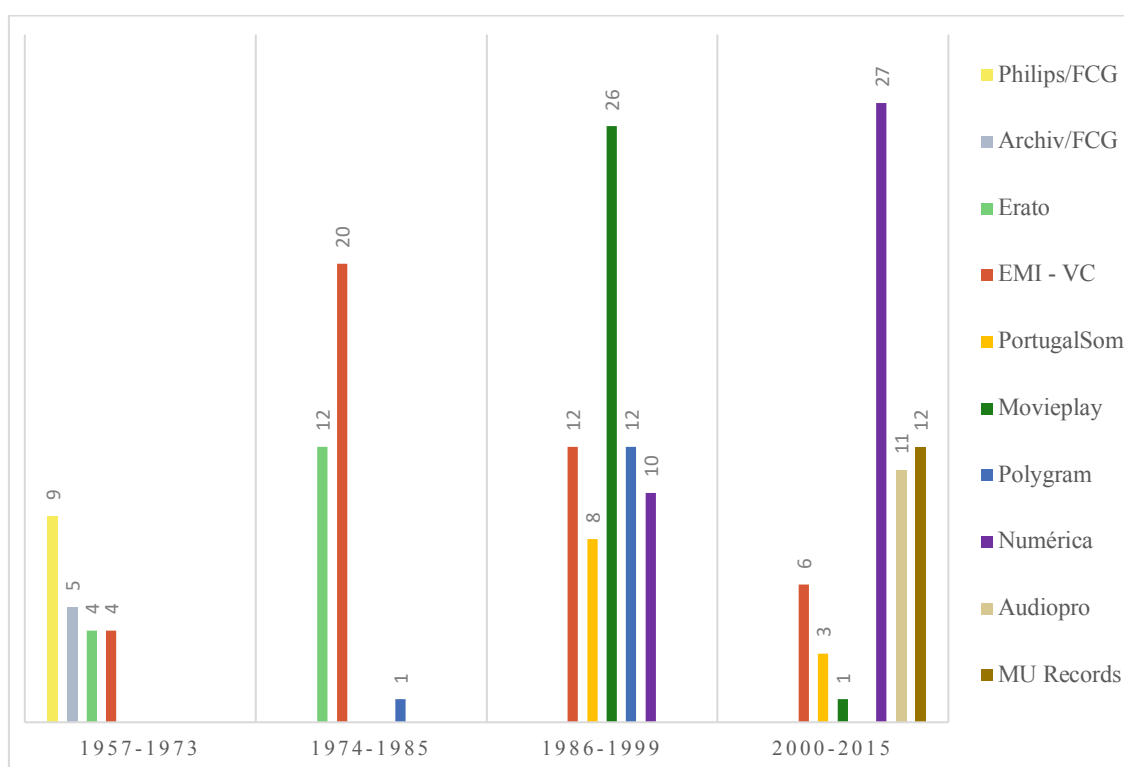


Gráfico 2 - Principais editoras nas quatro fases históricas (n.º de edições)

Isso permitiu à empresa assegurar a maior parte da produção discográfica em Portugal, para edições do seu catálogo ou de outras etiquetas. Durante a década de 1970 os Estúdios VC e os seus serviços de gravação e produção foram recorrentemente contratados para edições publicadas por etiquetas nacionais, tais como a Tecla, a Sassetti (onde se inseriam as etiquetas Guilda da Música, Diapasão e Lamiré), a Imavox e a Discoteca Básica Nacional. A VC manteve o seu predomínio como empresa líder, neste período, sem a dependência de patrocínios privados e com apoios da SEC em algumas dessas edições.

No mercado nacional, o movimento da música antiga, em franca expansão neste período, fruto da maior circulação de edições dos intérpretes de referência à escala internacional (Harnoncourt, Leonhardt, Munrow, Herreweghe, Brüggen, entre outros), irá desenvolver-se em dois planos complementares: a programação de concertos, o registo e edição fonográfica nacional. Desencadeiam-se assim, logo em 1974, um conjunto de iniciativas que irão alavancar o desenvolvimento de uma discografia inteiramente produzida em Portugal, nomeadamente através da criação de equipas de produção, tanto no âmbito das estruturas de empresas (VC), bem como projectos de equipas independentes - muitas vezes articulados e, em ambos os casos, procurando replicar os modelos de edição do mercado internacional. Para o repertório de música erudita, e em especial de música antiga, a VC passa a juntar à equipa técnica que fazia parte da sua estrutura desde a década de 1950 - a direcção técnica estava a cargo de Hugo Ribeiro, com o qual colaborava o técnico José de Carvalho – a contratação, em 1974, de um produtor discográfico, Joaquim Simões da Hora, o qual viria a assumir um papel preponderante na produção nacional de música antiga ao longo das décadas seguintes (Hora 2015b). A partir de então, é possível identificar nas edições portuguesas modelos em sintonia com a discografia internacional de referência, tanto do ponto de vista de um conjunto de intérpretes especializados nesse repertório e abordagem interpretativa, bem como pelo surgimento de modelos de produção no seio das editoras portuguesas idênticos, na sua orgânica, àqueles que se praticavam no mercado internacional: equipas de produção (musical e executiva), equipas técnicas e departamentos de *marketing* e distribuição.

Entre 1974 e 1985 foram produzidas 42 edições com gravações de música antiga efectuadas em Portugal - quase o dobro da produção em relação ao período anterior (27 edições; ver gráfico 1). Paralelamente a um processo de desenvolvimento de uma

indústria nacional integral (desde gravação, edição, até linhas finais de fabrico/produção), contam-se 14 gravações editadas e produzidas por companhias estrangeiras, que corresponde a um terço do que foi gravado (33%). A FCG mantém a sua dinâmica de produção da sua própria discografia com empresas estrangeiras, no caso a Erato (12 discos neste período), e regista-se, ainda, um reduzido número de três gravações feitas em Portugal, sobretudo de repertório organístico, produzidas e editadas por companhias estrangeiras (Arion, Harmonia Mundi e Titanic Records).

Por sua vez, a iniciativa de apoio estatal, cuja relevância para o desenvolvimento de um mercado de produção nacional autónomo é evidente, faz-se sentir de duas formas: pelo patrocínio institucional público, e pela criação de uma etiqueta própria no seio da SEC. No que diz respeito à primeira forma de intervenção, destaca-se a articulação com a VC para um importante núcleo da produção de música antiga em Portugal nesta fase: a colecção *Lusitana Musica*⁹³, sob direcção artística de Gerhard Doderer, que contou com o apoio da SEC (primeiro do DGAC e, posteriormente, do IPPC). Simultaneamente, a VC edita, sem apoio estatal, os primeiros álbuns dos Segréis de Lisboa⁹⁴, entre outros projectos pontuais a cargo de intérpretes como Bernard Brauchli, Tereza Vieira ou a Orquestra de Câmara de Lisboa. Nesta discografia produzida pela VC que, num total de 20 edições, entre 1974 e 1985, reúne uma boa parte das edições pioneiras de música antiga inteiramente produzidas e editadas em Portugal, está representada a primeira geração de intérpretes identificados com o movimento nacional da “nova” música antiga: Cremilde Rosado Fernandes, Isabel Ferrão, Manuel Moraes, Simões da Hora, Gerhard Doderer e Rui Vieira Nery⁹⁵.

No que diz respeito à acção no seio da SEC, com a criação, em 1976, da Divisão de Música (sob a coordenação de Romeu Pinto da Silva) dentro da estrutura da DGAC

⁹³ ID 23, 24, 25, 28, 32, 33, 42, 43, 44, 46, 50.

⁹⁴ ID 19 e 39. No ano de 1974, além de gravarem *Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento* (Valentim de Carvalho/A Voz do Dono), como membros dos Segréis de Lisboa, Jennifer Smith e Manuel Moraes gravaram em duo o LP *A Voz e o Alaúde no Renascimento* (ID 22), gravado e produzido nos estúdios da VC, pelo técnico da empresa Hugo Ribeiro, sob produção de Mário Vieira de Carvalho. Apesar desta edição ter sido publicada pela etiqueta Guilda da Música da Sassetti (catálogo independente), é evidente a preponderância que também aqui a VC teve, enquanto empresa líder no panorama dos recursos técnicos e humanos dentro da edição fonográfica em Portugal. Tal como acontece neste exemplo, a VC irá, ao longo desta segunda fase, ser solicitada enquanto empresa produtora para muitas edições de outras etiquetas nacionais, alheias à actividade editorial (com a HMV) que a VC desenvolve em simultâneo.

⁹⁵ Além da intervenção no domínio das notas à margem em várias dessas edições, Rui Vieira Nery surge como intérprete (cravo e clavicórdio) no LP *A Música no Tempo de Camões* (ID 39), dos Segréis de Lisboa, bem como em outras gravações posteriores do mesmo grupo, com quem colaborou regularmente, inclusivamente na construção de diversos projectos musicais.

(posteriormente integrada pela SEC), em conjunto com o IPPC, as edições discográficas foram promovidas através da criação, em 1977, da etiqueta Discoteca Básica Nacional, que viria a converter-se na etiqueta PortugalSom em 1986. A partir desse mesmo ano, este catálogo passou a incluir edições dedicadas a repertório pré-romântico, tendo uma produtividade crescente neste mercado nos anos seguintes.

Entre 1974 e 1985 coexistem três modelos de edição no seio da produção de música antiga em Portugal, o que reflecte um cenário de maior implementação de uma indústria de gravação aliada a um movimento artístico em expansão em simultâneo:

1. As edições gravadas em solo nacional e produzidas por equipas e editoras estrangeiras (sobretudo na discografia da FCG), com a mesma regularidade que vinha do período anterior;
2. A produção nacional por empresas independentes (VC), que investem nas suas próprias edições desde a gravação até à distribuição no mercado nacional e internacional, ao mesmo tempo que se articulam com o Estado, enquanto entidades contratadas para a produção de gravações no âmbito de projectos discográficos estatais;
3. Edições inteiramente financiadas pelo Estado, com a etiqueta Discoteca Básica Nacional, da Divisão de Música da SEC, em colaboração com diferentes empresas nacionais de produção e edição fonográfica.

Perante este quadro, potenciado pelas alterações políticas e sociais resultantes da revolução de Abril de 1974, tanto do ponto de vista de um maior investimento dos governos, maioritariamente de Esquerda, bem como de um crescimento significativo da capacidade de consumo da sociedade portuguesa, face a uma crescente abertura aos mercados internacionais que possibilitou a circulação de intérpretes, repertórios e edições de referência, inverte-se o padrão vigente na primeira fase. Entre 1974 e 1985, verifica-se uma supremacia da edição integralmente feita em Portugal (seja por iniciativa independente, seja pela acção estatal), em sintonia com o desenvolvimento da indústria fonográfica, o surgimento de novas figuras (sobretudo intérpretes e produtores) que dinamizam localmente esse mercado emergente. Num total das 42 edições gravadas neste período, 28 (67%) correspondem a títulos integralmente produzidos e editados em Portugal, dos quais 11 foram directamente apoiados pelo Estado.

O panorama da produção de música antiga, em linha com o que acontece de forma transversal na indústria fonográfica portuguesa neste período, irá alterar-se significativamente entre os anos de 1983 e 1988. Em 1983 termina a parceria de co-produção e representação entre a VC e a EMI, formando-se entre as duas empresas um sistema de *joint-venture* que resultou na constituição de uma nova editora, com capitais próprios: a EMI-Valentim de Carvalho (EMI-VC). No entanto, apesar da parceria anterior ter terminado oficialmente em 1983, algumas gravações foram ainda posteriormente editadas e lançadas no mercado, fruto das respectivas produções ainda terem acontecido no âmbito dessa mesma parceria. De facto, encontram-se edições datadas até 1985, como é o caso do último LP da série *Lusitana Musica*, a primeira gravação dos órgãos históricos da Sé Catedral do Porto, por Simões da Hora, e o disco *Música Portuguesa do Século XVIII*, gravado pela Orquestra de Câmara de Lisboa, sob direcção do maestro Jorge Matta.⁹⁶ A hegemonia da VC no mercado de produção fonográfica nacional de música antiga dá-se até cerca de 1985. Até este período contam-se apenas sete edições discográficas com repertório pré-romântico de outras editoras portuguesas (Sasseti (3), Diapasão, Tecla, Orfeu e Imavox). A nova configuração EMI-VC (a partir de 1983), a par com as mudanças no campo das políticas culturais em Portugal, o crescimento da indústria fonográfica e o consequente surgimento de novas forças editoriais irá contribuir para que a VC, até então líder inabalável do mercado nacional de música erudita, fosse, desde 1985, perdendo esse domínio absoluto do mercado nacional de música erudita, tendo de competir com outras forças editoriais.

3.3. A articulação entre iniciativa privada e estatal e a liberalização do mercado (1986 - 1999)

Na segunda metade dos anos oitenta verifica-se um processo que pode ser considerado como uma liberalização da produção discográfica, que irá mudar significativamente o panorama da edição fonográfica, proporcionando o surgimento de novas empresas dedicadas a esse sector de actividade, num panorama de grande

⁹⁶ ID 50 e 51.

diversidade de edições no mercado discográfico de música antiga, ao cargo de uma quantidade cada vez maior de intérpretes e agrupamentos.

Em 1986, a Discoteca Básica Nacional, rebaptizada de PortugalSom, passa a incluir no seu catálogo repertório de música antiga. Nesse mesmo ano é implementada a Lei do Mecenato, que irá contribuir para novas dinâmicas que se vão verificar na produção de música antiga, a partir de 1988, ano em que a Movieplay Classics entra neste mercado, com o seu primeiro título de música antiga a ser editado em LP (em pleno fim de vida enquanto principal suporte fonográfico) e em CD, o novo suporte introduzido no mercado internacional em 1983 e que, só a partir de meados de 1988 se encontra plenamente estabelecido em Portugal.

Em contrabalanço com as políticas de Esquerda do pós-25 de Abril de 1974, onde a cultura estava essencialmente ao cargo da gestão e iniciativa estatal, desde os últimos anos da década de 1980 até ao final do século XX encontramos um evidente crescimento da iniciativa privada, um panorama reforçado pela criação da Lei do Mecenato, que «independentemente dos seus resultados financeiros, seria uma peça fundamental na modificação do conceito de cultura, do relacionamento do Estado com ela, da hierarquia dos produtos culturais» (Reis 1994: 478). Por força desta mudança de paradigma,

na passagem da década de 1980 para a de 1990, começaram a fazer-se sentir, também no domínio da cultura, as influências da ideologia neoliberal [...] cuja promoção resultou da articulação de iniciativas do Estado central e local, envolvendo formas diversas de cooperação entre agentes públicos e privados» (Abreu 2010: 326).

No domínio da iniciativa estatal, além da etiqueta PortugalSom, que se mantém até ao início do novo milénio, surgem outros programas no âmbito da DGESP (Direcção-Geral dos Espectáculos, que tinha assumido a fusão da DGE e DGAC em 1994). Aqui destaca-se o projecto *Cinco Séculos de Música Portuguesa*, dirigido por José Atalaya, que consistiu na gravação de uma pretensa antologia da música portuguesa, tendo como premissa um modelo «de co-produção sistemática entre a SEC e as grandes editoras nacionais e internacionais, de forma a garantir, sobretudo no estrangeiro, a divulgação discográfica de autores e intérpretes portugueses, bem como as nossas orquestras»⁹⁷. Com edições entre 1994 e 1997, incluem-se nesta chancela dez edições discográficas de música antiga⁹⁸. O Ministério da Cultura é restabelecido em 1995, com o Governo de António

⁹⁷ SEC/DGESP: *Relatório sobre o Apoio às Artes 1994*.

⁹⁸ ID 109, 112, 113, 116, 117, 119, 120, 121, 124, 128.

Guterres – depois de ter sido instituído por Mário Soares em 1983 e suprimido por Cavaco Silva no Governo seguinte, em 1987 – assumindo Manuel Maria Carrilho o cargo de ministro, e Rui Vieira Nery a SEC, com a tutela das Artes do Espectáculo. Seria levada a cabo uma nova política de apoio às artes através da criação de concursos específicos para as áreas da Música, Dança e Teatro, sob a responsabilidade do recém-criado Instituto Português das Artes do Espectáculo (IPAE) que seria mais tarde, já no século XXI, reconfigurado na actual Direcção-Geral das Artes (DG-Artes) (Nery in Castelo-Branco 2010: 1024-1026).

Ainda na década de noventa, através dos programas para a Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura e Expo'98, verifica-se um investimento em alguns projectos discográficos através dos fundos disponibilizados para a promoção do património cultural nestes eventos de impacte internacional. São exemplo diversas edições realizadas sob a chancela da Lisboa'94, contando também com o patrocínio da FCG, e uma série discográfica intitulada *Os Sons da Expo'98*, patrocinada pelo Ministério da Cultura no âmbito da Expo'98, em articulação com os Dias da Cultura Luso-Alemã, publicada no catálogo da BMG/RCA.

Por outro lado, uma consulta das fontes discográficas pertencentes a esta fase, que consistem num total de 109 títulos, permite constatar que neste período a iniciativa privada, no modelo do patrocínio de empresas e entidades externas à indústria fonográfica (um modelo corporativo até então praticamente inexistente), aumenta significativamente como uma das principais formas de financiamento para a edição fonográfica em Portugal. Em todo o caso, verificam-se diferenças se considerarmos empresas como a Numérica ou a Movieplay, de âmbito local, em contraposição com *majors* internacionais, como a BMG ou a Polygram. A este respeito João Vaz, organista, que foi produtor na Polygram durante a segunda metade da década de 1990, recorda que na empresa «havia uma mentalidade de uma multinacional. Para produções nacionais havia um orçamento que era feito, e depois era aprovado ou não. Se fosse aprovado, dentro daquele orçamento, a gente podia fazer à vontade», ao contrário da Movieplay, onde «funcionava muito à conta do facto de haver ou não patrocínios, o que na altura, nos anos 90, não era difícil» (E.11). Uma análise à discografia editada permite comprovar estas indicações, sendo que apesar da maioria das edições da Movieplay Classics serem sustentadas por apoios privados, conta-se um número reduzido de edições com apoio estatal e outras sem qualquer financiamento externo enunciado. Como refere João Pedro d'Alvarenga, musicólogo e produtor

discográfico activo entre a década de 1990 e a primeira do século XXI, nesta terceira fase os apoios «eram sempre angariados pelos músicos ou outros intervenientes do projecto e não pelas editoras» (E.9). Por sua vez, Jorge Costa Pinto, produtor e proprietário da Jorsom, cujo catálogo inclui um reduzido número de três edições de repertório pré-romântico, salienta que grande parte do investimento era feito pela própria empresa: «Não havia qualquer tipo de apoio. Era iniciativa minha. Exclusivamente minha, paga do meu bolso. Não havia apoios nenhuns, não havia pedidos a ninguém para apoiar» (E.12).

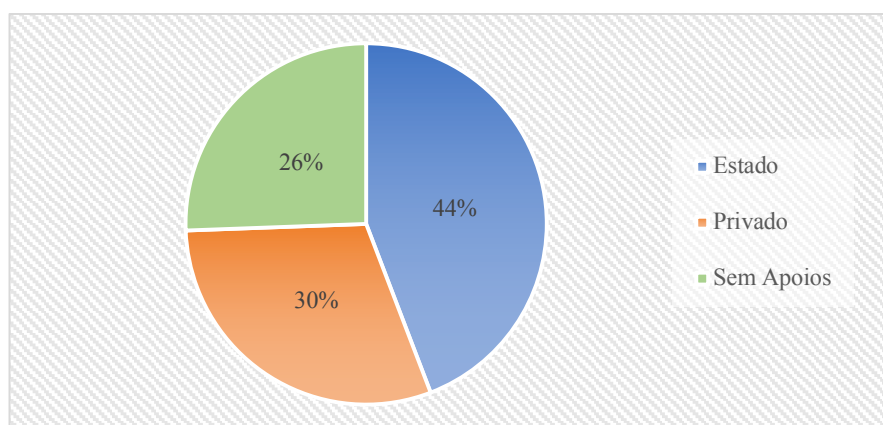


Gráfico 3 – Distribuição de tipologias de financiamento em edições nacionais (1986-1999)

O gráfico 3 demonstra como neste período tem início um crescimento assinalável de edições patrocinadas por entidades privadas e estatais, o que revela um novo paradigma no modelo de produção executiva da edição fonográfica nacional que, por sua vez, se reflecte numa maior quantidade de edições de música antiga (109)⁹⁹, que se traduz num crescimento de 160% em relação ao período anterior (1974-1985). Para tal, terá contribuído também a proliferação de novas empresas de edição nacional (Movieplay, Strauss, Numérica, Jorsom), a par com a implementação no mercado português de filiais de *majors* multinacionais (Polygram, BMG, EMI), que se verifica nesta fase, a qual pode ser considerada como um momento de estabilização do mercado fonográfico nacional.

Na verdade, como refere Paula Abreu, «só nessa altura, na transição entre os anos oitenta e noventa do século XX, se encontram os traços característicos de um campo e mercado fonográficos claramente institucionalizados e autorregulados (Abreu 2010: 274). Esse primeiro estágio de maturidade encontra-se em sintonia com o que assistimos

⁹⁹ Das quais apenas 16 são edições a cargo de companhias estrangeiras.

no próprio circuito artístico do mercado da música antiga que, como descrito no capítulo 2, ao longo dos últimos 15 anos do século passado, concilia já em actividade uma geração de pioneiros e novos intérpretes, musicólogos dedicados, pólos de ensino especializado, oferta de programação de concertos e programações radiofónicas específicas, um contexto fundamental para uma indústria fonográfica tão específica como é a da música antiga.

Alarga-se neste período, também, o acesso aos recursos técnicos de gravação, com algumas das novas empresas independentes a investirem na aquisição ou construção de estúdios, material técnico, e surge, conseqüentemente, um maior número de profissionais em actividade, com novos intervenientes na área da produção e no domínio da técnica de captação e edição sonora. Um outro factor determinante nesta fase é a implementação do formato CD, não tanto pelo investimento na reedição de títulos antigos, que foi diminuto pelo facto de o mercado de música antiga ser ainda uma realidade com pouco mais de uma década e também porque o repertório inédito a aguardar um primeiro registo era ainda numeroso, mas sobretudo pelo facto de o CD ser um suporte mais barato de colocar em circulação e a gravação digital apresentar menos dificuldades do ponto de vista da técnica de edição e da portabilidade dos equipamentos.

Perante este cenário, a discografia em estudo apresenta nesta terceira fase uma riqueza de intérpretes, profissionais e amadores, abordagens interpretativas (mais ou menos fiéis à prática assente em fundamentos históricos) e tipologias de edições que até então não se verifica. A par com intérpretes do movimento da “nova” música antiga, nacionais e estrangeiros, como José Luís Uriol, Cremilde Rosado Fernandes, Gerhard Doderer, Joaquim Simões da Hora e a geração que lhes sucedeu, como Pedro Caldeira Cabral e os seus agrupamentos (La Batalla e Concerto Atlântico), Rui Paiva e João Vaz, surgem projectos discográficos externos a esse núcleo da música antiga, como, por exemplo, a gravação de uma selecção de música para tecla de J. S. Bach, pelo pianista Pedro Burmester, ou gravações do Opus Ensemble de repertório Barroco (Bach, Telemann, Händel) e da transição para o Classicismo (Leopold Mozart). Este binómio entre abordagens interpretativas mantém-se até ao final do período em estudo (2015), sendo que se verifica sempre uma maior preponderância da prática interpretativa historicamente informada, por músicos profissionais. Uma outra característica desta terceira fase, de franco crescimento em vários prismas, é o facto de surgirem desde a transição para a década de noventa um número crescente de gravações de novos

agrupamentos, de diferentes origens e tipologias, como as Vozes Alfonsinas ou o Coro de Câmara de Lisboa, e a continuidade da discografia dos Segréis de Lisboa, desde 1988 editada pela Movieplay Classics, em simultâneo com as primeiras edições de autor no campo do repertório em análise. Também neste período regista-se um total de 16 edições de gravações realizadas em Portugal e editadas em editoras estrangeiras, não implementadas no mercado nacional, em que muitas dessas gravações são produzidas por equipas e intérpretes estrangeiros. No entanto, ao contrário do que acontecera com a produção promovida pela FCG na primeira fase deste percurso histórico, em que houve um investimento na contratação de grandes nomes da interpretação à escala mundial e de equipas de produção de *majors* internacionais, nesta fase as gravações são levadas a cabo por iniciativa externa (das editoras ou dos próprios intérpretes) e não num tónico de exportação, como se verificou anteriormente.

Como uma consulta à base de dados (apêndice 1) permite constatar, exceptuando a PortugalSom e algumas edições das *majors*, todas as editoras activas neste período produzem um vasto leque de discos com base em patrocínios. Este é um procedimento transversal a todo o mercado discográfico nacional da transição para a última década do século XX:

Na passagem da década de 1980 para a de 1990, começaram a fazer-se sentir, também no domínio da cultura, as influências da ideologia neoliberal [...] cuja promoção resultou da articulação de iniciativas do Estado central e local, envolvendo formas diversas de cooperação entre agentes públicos e privados (Abreu 2010: 326).

Esta terceira fase, caracteriza-se por ser um período de estabilização dos modelos de produção técnica e de expansão no domínio da produção artística, no seguimento do desenvolvimento de uma indústria nacional desencadeado na fase anterior. No entanto, é também marcada por uma reconfiguração no domínio das dinâmicas de financiamento, pelo crescimento exponencial do investimento estatal e da iniciativa privada, em acções paralelas, que permitiu a novas empresas e intervenientes no campo da edição fonográfica apostarem no mercado nacional de música antiga. O crescimento na produtividade que se verifica nesta terceira fase permitiu, consequentemente, o registo de um mais alargado âmbito de repertório, por uma quantidade manifestamente superior de intérpretes.

3.4. Pequenas grandes editoras e um quadro “quase-anárquico” (2000-2015)

Nos primeiros 15 anos do século XXI, assiste-se a um período marcado por um desinvestimento das grandes editoras que dominaram a década anterior na oferta de música antiga produzida em solo nacional, como já evidenciado no capítulo 1.2. Nesta quarta fase surgem novos projectos editoriais de dimensão e natureza variáveis, especializados em nichos de mercado e dependentes de vários modelos de financiamento. No caso específico da música antiga destacam-se as etiquetas da empresa Audiopro (Portugaler e Capella), a MU Records, a Althum e a Resonare Records, enquanto catálogos maioritariamente dedicados a esse mercado autónomo. Além de outras editoras com um carácter mais abrangente no domínio dos repertórios, como a Numérica, têm surgido, paralelamente à iniciativa empresarial, diversos projectos de edições discográficas a cargo de associações, como é o caso da discografia do MPMP, algumas edições da Associação Músicos XXI ou da MAAC. Por outro lado, uma quantidade significativa de edições resulta, muitas vezes, de um investimento a cargo dos próprios músicos. Este paradigma não se circunscreve ao mercado nacional, como ficou patente no capítulo 1.1, e é, antes, um reflexo de mudanças mais abrangentes, à escala internacional, que têm a ver não só com o mercado de consumo de música gravada, mas também com a transição de um paradigma em que uma indústria que tinha sido, até então, geradora de rendimento para os artistas e editoras, se depara com um novo contexto em que a gravação se tornou uma ferramenta na qual os artistas, ou produtores, investem como forma de difundirem o seu trabalho em diferentes prismas: promoção artística pessoal; potenciais ofertas de concerto dos programas gravados; o registo para a posteridade de projectos artísticos; a realização prática de trabalhos de investigação musicológica sobre fontes musicais, instrumentos ou prática performativa.

Desde o final do século XX são raros os casos de intérpretes que são contratados e recebem honorários para gravar. Os projectos de gravação partem maioritariamente da iniciativa dos próprios músicos, tendo estes muitas vezes a necessidade de fazer circular, em concertos, *websites* (entre outros mecanismos), as suas edições.

Como reflexo de uma indústria editorial que se dissipou, da qual apenas se pode identificar a permanência de uma dinâmica variável de produção e consumo, este novo

paradigma difere bem daquilo que se verificava anteriormente, como salienta Manuel Morais: «No nosso tempo não me lembro de vender discos nos concertos. Havia mercado, e havia uma boa distribuição, porque a Valentim de Carvalho e a Movieplay estavam completamente implementadas no mercado. E o Paulo Jorge [Ferreira; Audiopro] de certa maneira também» (E.13).

Fruto de um mercado que, desde a viragem do século, se tornou cada vez mais globalizante, mesmo no contexto da música antiga, a par com a cessação de departamentos de música erudita em empresas como a VC, a Movieplay, a BMG e a Polygram (posteriormente Universal Music), a partir do início do século XXI, verifica-se um quadro de grande anarquia no que se refere a tipologias de edições nacionais, empresas editoras, modelos de produção e formas de financiamento.

Simultaneamente, mantém-se o ritmo das décadas anteriores na quantidade de gravações editadas por empresas estrangeiras não implementadas em Portugal (como a Naxos ou a Dynamic). Este processo já se tinha verificado com a discografia da FCG, em maior evidência na primeira fase (1957-1973) do percurso em estudo, nessa época fruto, também, da falta de recursos técnicos e humanos em Portugal que garantissem a edição e circulação dos fonogramas à escala do mercado internacional. No entanto, no que diz respeito aos primeiros 15 anos do século XXI, esse modelo de edição com empresas internacionais que, fruto da maior capacidade de distribuição e prestígio no seio do mercado, parecem garantir uma visibilidade dos projectos mais apetecível aos artistas, já não se faz por investimento das editoras. Os projectos assentam, pelo contrário, em equipas de produção (produtores e/ou engenheiros de som independentes activos em Portugal) que trabalham directamente com os intérpretes, intervindo a editora, na prática, apenas depois de todo o processo artístico e de gravação, edição digital e masterização estar consumado, e tornando-se proprietária dos direitos do *master* por um período determinado. Esse mesmo processo é financiado a partir de investimento pessoal ou angariação de fundos privados, ou a partir de concursos e editais estatais (DG-Artes, Fundação GDA¹⁰⁰, etc.), a cargo dos artistas ou produtores. Por sua vez, em muitos dos projectos editoriais publicados neste modelo, que se torna mais comum a partir da

¹⁰⁰ Gestão dos Direitos dos Artistas, fundada em 2010, tem como missão a gestão dos direitos conexos ao direito de autor dos artistas, intérpretes ou executantes, nas áreas da representação, música e dança. Com uma fundação associada, a GDA atribui periodicamente (num calendário anual) apoios à edição fonográfica de intérprete, circulação de espectáculos de música e dança e curtas-metragens. Estes apoios são atribuídos em regime de concurso público. Em simultâneo a GDA atribui prémios anuais em todas as suas áreas de intervenção, bem como bolsas de apoio à formação avançada.

viragem para a segunda década do século XXI, as editoras exigem uma contrapartida que viabilize a execução da publicação, sem ter de ficar refém das receitas de vendas no mercado. Essas contrapartidas podem resultar através da garantia de aquisição de uma quantidade significativa de unidades a preço de desconto (pelo artista ou um patrocinador que este ou o produtor consigam angariar), ou através do investimento de um valor estimado como comparticipação para as artes finais e o fabrico das unidades. De uma forma geral, as editoras escusam-se, mediante contrato, ao pagamento de *royalties* derivados das vendas.

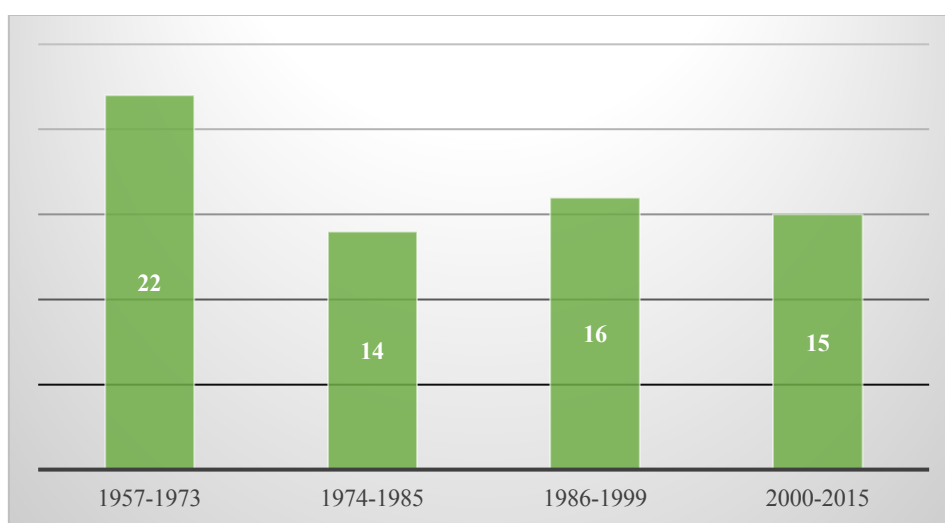


Gráfico 4 - Gravações editadas no estrangeiro ao longo das quatro fases (n.º de edições)

Apesar de nesta última fase assistirmos a um interesse crescente por parte de artistas portugueses em que as suas gravações sejam editadas em catálogos estrangeiros, quando se analisa a produção total entre 2000 e 2015 as edições no estrangeiro não conseguem sobrepor-se à edição nacional¹⁰¹, ao contrário do que acontecera na primeira fase, ainda prematura, de uma indústria nacional em formação. Assim, a edição nacional mantém-se neste período, entre 2000 e 2015, com uma percentagem dominadora de 90%¹⁰² da produção fonográfica nacional de música antiga, fruto de uma actividade muito dinâmica, mas ao mesmo tempo muito variável, de estruturas empresariais nacionais de

¹⁰¹ É importante salientar que nos últimos cinco anos do período em estudo (2010-2015) foram nove as edições publicadas no estrangeiro, num total de 15 para toda esta quarta fase, o que revela um crescimento nesse sentido.

¹⁰² Das 157 gravadas de repertório pré-romântico realizadas em Portugal entre 2000 e 2015, 142 títulos tiveram edição nacional e apenas 15 foram editadas em catálogos de empresas estrangeiras.

pequena dimensão como as já mencionadas etiquetas Portugaler e Capella (Audiopro), a Numérica, a MU Records e outros grupos de trabalho associados a entidades sem fins lucrativos, como as Edições MPMP.

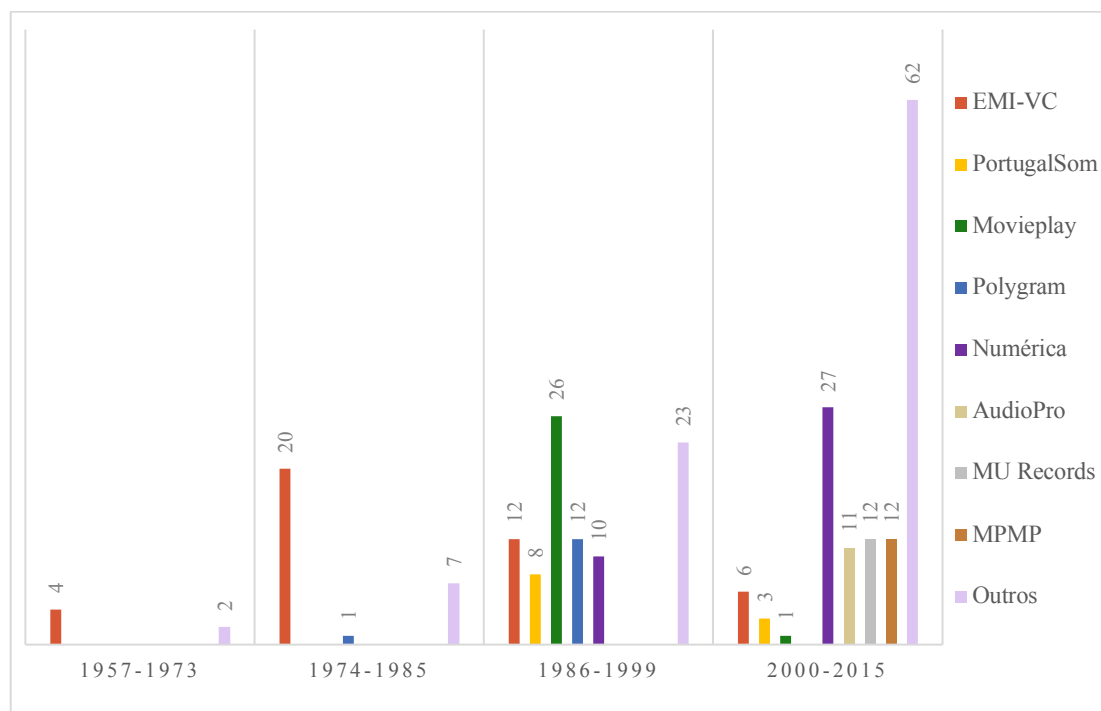


Gráfico 5 – Entidades editoras nacionais nas quatro fases (n.º edições)

O gráfico 5 expõe a produtividade das principais editoras nacionais ao longo das quatro fases definidas neste capítulo. Os dados relativos à quarta fase discriminam apenas as editoras e etiquetas que registam um número mínimo de oito títulos publicados, considerando-se também aquelas que já têm uma actividade sólida nas fases anteriores e que nesta última fase acabam por ter uma produção residual, mas que no grosso da sua produtividade em diferentes períodos ultrapassam esse mínimo estipulado. A restante edição (onde se incluem edições de autor por artistas ou a cargo de entidades externas à edição fonográfica) está dispersa por diversos projectos editoriais, representando 44% da produção nacional, o que revela como o mercado editorial perdeu progressivamente a sua solidez do ponto de vista de uma indústria assente em grandes forças editoriais.

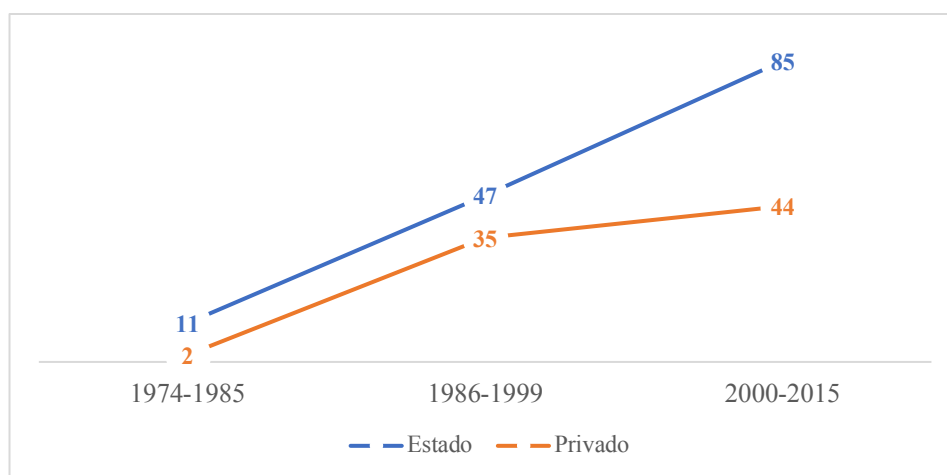


Gráfico 6 – Distribuição da iniciativa estatal e privada entre 1974 e 2015 (n.º edições)

Na terceira fase assistimos a uma primazia da dicotomia entre edições patrocinadas por fundos derivados da acção estatal e por empresas do sector privado (bancos, companhias de seguros, companhias petrolíferas, empresas de telecomunicações, etc.)¹⁰³. Em linha de continuidade, entre 2000 e 2015, num total de 157 novas edições, 83% serão realizadas através do recurso a apoios da mesma natureza (privados e/ou Estado), com cerca de 55% (85 títulos) do total de edições neste período a resultar de financiamento estatal, com predomínio dos apoios promovidos através dos concursos da DG-Artes. Nesta quarta fase, a iniciativa privada mantém-se no mesmo nível da fase anterior (gráfico 6). No entanto, verifica-se uma retracção na disponibilidade e volume desses patrocínios, antes feitos em exclusividade e pagando a totalidade (ou uma boa parte) dos custos de produção, uma vez que 30 das 44 edições (66%) que contam com apoios de empresas privadas neste período encontram-se em edições que reúnem uma fusão entre apoios de entidades públicas, fundos de programas estatais para a cultura e patrocínios privados. Paralelamente, a quantidade de edições promovidas através do investimento de editoras é diminuta, aumentado, em contrapartida, a quantidade de projectos financiados pelos próprios artistas.

Por sua vez, o crescimento que se verifica na acção do Estado ao longo da última década do século XX, com investimento directo em programas discográficos próprios, altera a sua orgânica. A PortugalSom regista um número reduzido de edições de música antiga desde 2000 (apenas três títulos), deixando de publicar em 2012, não se verificando,

¹⁰³ Ver campo “Apoios” na base de dados do apêndice 1.

desde então, nenhum novo plano de edição fonográfica com a chancela do Estado. Por sua vez, o financiamento feito pelo Ministério da Cultura/SEC é abrangido no seio dos concursos DG-Artes, perante os quais artistas, produtores, editores, e entidades do ramo da produção cultural concorrem a editais específicos para a edição, ou com projectos discográficos integrados em alíneas de produções derivadas de projectos artísticos mais abrangentes, de programação ou circulação de repertório.

É também importante notar que, a partir da transição para o século XXI, há uma grande imprecisão, que não se verifica anteriormente, na forma como os apoios são feitos, uma vez que se misturam apoios sem financiamento directo (cedência de espaços para gravação, disponibilização de instrumentos, oferta de serviços) com patrocínios efectivos, em dinheiro que reverte para a execução dos projectos e custos inerentes. Ao mesmo tempo, a angariação de fundos para veiculação de projectos discográficos torna-se um processo muito variável, sem um modelo uniforme estabelecido, mesmo no seio de estruturas empresariais, como recorda Fernando Rocha, proprietário da Numérica (activa entre 1990 e 2015):

Às vezes concorriámos nós com projectos [DG-Artes]. A Numérica tomava a iniciativa. E chegamos a ter apoios nesse processo. Depois as regras mudaram, as empresas não podiam concorrer, tinham que ser os músicos a concorrer. Aí não havia problema nenhum. Os músicos pediam-nos os orçamentos para saberem o que é que precisavam e concorriam eles. Também houve um período em que eu próprio investi, mas isso foi lá muito atrás.

Depois começamos a perceber que havia essas hipóteses de financiamento, portanto, ou os músicos vinham ter connosco e já tinham o financiamento eles e avançavam e nós gravávamos e editávamos. [...] E, às vezes, tínhamos projectos que apresentávamos a financiadores ou, por exemplo, à Direcção-Geral da Cultura do Norte, etc.

Portanto, aconteciam as duas coisas, às vezes éramos nós que tomávamos a iniciativa do projecto, outras vezes eram os músicos (E.5).

A partir do final da primeira década do presente século, com a ascensão de novos suportes digitais de registo e distribuição *online* de fonogramas, bem como novas plataformas e o recurso facilitado à produção de conteúdos audiovisuais (com destaque para a proliferação das redes sociais e o YouTube como ferramentas de *marketing* e difusão de conteúdos), dá-se uma mudança significativa no modo como o músico regista o seu trabalho (em áudio ou vídeo), tanto na forma como é produzido e entra em circulação com o consumidor.

Entre 2000 e 2015, num quadro marcado, também, por grandes constrangimentos económicos, nomeadamente com a intervenção do FMI em 2011, que se reflectiram profundamente no domínio da oferta e produção cultural, estas pequenas iniciativas que se dispersam entre estruturas empresariais (Audiopro, Numérica), de dimensões inferiores àquelas que lideraram o mercado em fases anteriores (VC, Movieplay, Polygram), associações (MPMP, Arte das Musas, MAAC), entidades do sector da cultura (Casa da Música) e edições de autor, apesar de ilustrarem um quadro de grande anarquia no que diz respeito a modelos de produção standardizados que se dissipam, assumem um papel de grande relevo para a manutenção e um crescimento de 44%, que se verifica nesta quarta e última fase da história da produção discográfica de música antiga em Portugal.

4. OS MODELOS DE PRODUÇÃO

A articulação entre produção e edição obedece a dinâmicas variáveis, mediante diferentes modelos de produção, perfil das empresas editoras e outros factores que variam ao longo das diferentes fases que constituem os cerca de 58 anos em estudo, bem como através de diferentes modelos de trabalho que se desenvolvem paralelamente. O mercado discográfico de música antiga, integrado na indústria fonográfica à escala global, não assume uma dimensão industrial própria, pelo que se estrutura sobretudo a partir desses dois processos (produção e edição) em constante articulação. Nesse sentido, no domínio do estudo dos modelos de produção fonográfica, é imprescindível considerar a edição enquanto execução editorial e publicação em suporte discográfico (em formato físico ou digital) de um registo produzido (e editado musicalmente para *master*) por artistas, técnicos de som e produtor discográfico, que pode ou não ser também o responsável pela produção executiva, onde se fundem ambos os processos de produção e edição (Zagorski-Thomas 2016; Burgess 2013; Cook 2009).

4.1. O enquadramento editorial e as dinâmicas de edição

O mercado nacional de edição fonográfica de música antiga, nos cerca de 60 anos em estudo, pode ser subdividido em dois modelos genéricos de entidades editoras. Por um lado, um conjunto de companhias com catálogos genéricos de música erudita, onde se incluem edições de música antiga, onde se destacam a VC, a Polygram, a Movieplay e a Numérica. Por outro lado, editoras ou etiquetas especialmente criadas para o mercado discográfico de música antiga (como a Portugaler ou a MU Records), ou para a edição de gravações de repertório nacional (como o MPMP e a PortugalSom), onde se insere uma quantidade considerável de repertório pré-romântico.

Ao longo das últimas três décadas do século XX, nos principais mercados da indústria fonográfica, as *majors* criaram etiquetas específicas para a música antiga – a Archiv Produktion (DG), L'Oiseau-Lyre (Decca), Reflexe (EMI) – e alimentaram esse mesmo mercado por iniciativa e investimento próprio:

Decca, for example, took up the mantle of promoting period performance – a trend that had been started by the independents – and, with its Mozart symphony cycles by Christopher Hogwood, and the Academy of Ancient Music, brought the genre into the mainstream. This was initiated not by the artists but by the head of marketing at Decca: it was an event that actually helped to broaden the period-instrument movement (Soames 2012: 6).

Em Portugal, pelo contrário, num mercado de reduzida expressão, em que a circulação dos catálogos internacionais permitia preencher o pequeno sector do mercado do consumo de fonogramas de música erudita, não se verificou o mesmo tipo de iniciativas de investimento pelas grandes companhias nacionais e internacionais implementadas no nosso país. Os planos editoriais com maior consistência e autonomia nesse sentido consistiram em colecções ou séries discográficas especialmente dedicadas a repertório pré-romântico ou a determinados nichos do património organológico e musical português, e, a partir do século XXI, a algumas iniciativas de catálogos especializados especialmente criados para esse mercado editorial.

As edições de música antiga que as grandes editoras publicaram ao longo das últimas décadas, sobretudo entre 1974 e 2000, resultaram da iniciativa esporádica de algumas companhias (principalmente a VC) que investiram integralmente ou parcialmente, a partir de apoios e patrocínios que permitiam suportar os custos de produção. Já na última década do século XX e no início do século XXI, como recorda João Pedro d’Alvarenga, que nesse período trabalhou pontualmente com as diversas editoras com catálogos de música erudita em Portugal, «as editoras só avançavam se já tivessem garantidos os apoios necessários para pagar a edição» (E.9). No entanto, ao contrário do que se verifica no mercado internacional, em que as editoras procuraram garantir a angariação dos artistas de maior sucesso para os seus catálogos, em Portugal uma grande quantidade da acção das editoras terá sido estimulada por iniciativa dos próprios artistas e produtores, entre outros agentes integrados no contexto da música antiga. Isso verifica-se na discografia da VC, que liderou esse mercado durante a primeira e a segunda fases descritas no capítulo 3, sob a direcção de produção de Joaquim Simões da Hora, produtor que integrou a estrutura da empresa entre 1974 e 1987, mas cuja principal actividade profissional e artística foi como organista de música antiga, sendo um dos mais activos impulsionadores do movimento da “nova” música antiga em Portugal (Hora 2015b). É nesse contexto que surgem os primeiros discos dos Segréis de

Lisboa, *Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento* (1974)¹⁰⁴ e *A Música no Tempo de Camões* (1979)¹⁰⁵, que partindo da iniciativa do produtor Simões da Hora e de Manuel Morais (director musical do agrupamento), resultaram, sobretudo o segundo título, num projecto ambicioso dentro do quadro da produção nacional, como destaca Rui Vieira Nery:

um acto importante é a gravação de *A Música no Tempo de Camões*, em 1979, como preparativo para as comemorações dos centenários camonianos, no ano a seguir. Para já, porque é um álbum duplo, o que implicava algum investimento. Depois, porque tinha um livreto com um texto de enquadramento histórico do José Hermano Saraiva, um texto genérico do João de Freitas Branco, e depois um texto muito extenso de apresentação musicológica do repertório feito por mim e pelo Manuel Morais. Não era habitual numa edição destas que houvesse tanto aparato crítico, e tanta folha. E o próprio tipo de álbum temático também era um conceito novo. Os dois discos anteriores do Manuel tinham sido um com voz e alaúde e outro com os Segréis, mas eram uma espécie de antologia de música antiga. E aqui havia uma coisa centrada na obra de Camões, na música portuguesa desse período, no contexto europeu no qual ela se situava. Havia uma preocupação de contextualização e de coerência temática à volta do tema Camões. Teve imenso sucesso, teve muita repercussão crítica, teve vendas, ao que parece, bastante boas na altura (E.17).

Os dois LP referidos acima foram integralmente produzidos e editados pela VC, no seio do catálogo A Voz do Dono, sem recurso a apoios externos, e o impacte no meio musical nacional foi assinalável, registando-se também uma surpreendente difusão no mercado internacional na época (Hora 2014a).

Por sua vez, a colecção *Lusitana Musica*, também editada pela VC no catálogo A Voz do Dono, foi um projecto liderado pelo organista e musicólogo Gerhard Doderer, outra figura integrada nesse mesmo contexto. Já na década de noventa, nas principais editoras com títulos de música antiga, verifica-se que, no período em que os catálogos de música erudita concederam especial atenção a este repertório, os intervenientes que geriram os catálogos são músicos ou musicólogos com uma intensa actividade nesse mercado: na Polygram a produção esteve maioritariamente a cargo do organista João Vaz, e em projectos pontuais a cargo de João Pedro d'Alvarenga; Alvarenga, musicólogo que se dedicou à investigação, estudo e recuperação do repertório português dos séculos XVII e XVIII gravado em Portugal, foi também responsável pela produção de várias edições

¹⁰⁴ ID 19.

¹⁰⁵ ID 39.

do catálogo EMI Classics e da BMG Classics, sob produção executiva de João Ludovice; o catálogo Movieplay Classics, iniciado em 1988, foi concebido e editado sob a direcção de Joaquim Simões da Hora; as edições publicadas pela Numérica com repertório pré-romântico partiram de propostas dos próprios artistas que, em alguns casos, surgem também como produtores em alguns títulos de música antiga da editora (como acontece com Gerhard Doderer). Este quadro permite constatar que a edição fonográfica de música antiga, especialmente no caso das editoras generalistas, esteve maioritariamente dependente da iniciativa dos intervenientes integrados no circuito da música antiga, que coincidentemente ocuparam cargos de gestão dos catálogos de música erudita dessas mesmas empresas, e não tanto de um plano editorial dinamizado pelas próprias editoras.

4.1.1. Catálogos especializados

Em contraposição com as dinâmicas de edição dos catálogos de música erudita das grandes companhias, o enquadramento da etiqueta PortugalSom distingue-se pelo facto de se tratar de um plano essencialmente editorial, especialmente criado para a publicação de gravações de música erudita portuguesa. O *modus operandi* era também diferente do das restantes editoras, uma vez que os serviços de produção eram subcontratados - no caso da música antiga aos intervenientes acima mencionados (juntando-se-lhes Jorge Costa Pinto). Exceptuando o caso particular da Portugalsom que, apesar de não ser maioritariamente preenchido por edições de música antiga, constituiu-se também como um projecto editorial especializado, dedicado ao repertório português, e que teve maior fulgor nas últimas três décadas do século passado (segunda e terceira fases), a criação de catálogos especializados surge de forma mais consolidada na quarta e última fase (2000-2015) da história da produção discográfica de música antiga em Portugal. Neste período, as editoras genéricas com catálogos de música erudita activas em Portugal, que incluíram títulos com repertório pré-romântico, resumiram-se à Numérica e à Movieplay, com a segunda a deixar de editar em 2007. É precisamente neste mesmo período que as editoras especializadas se sobrepõem às grandes companhias, num processo que acompanha as transformações que se dão no mercado internacional na transição para o século XXI, como já descrito no capítulo 1. Como salienta Richard Burgess,

Industry revenues dropped by more than 50 percent in the first decade of this millennium, and the majors consolidated from six in 1998 to three [...]. The short-term consequence

of these mergers has been many dropped acts, reduced signings, cutbacks on new releases, and thousands of lost jobs. Draconian as the deals are, it is harder to get an act signed to a major label today than it was ten or 20 years ago. This means less major label work for producers. Meanwhile, independent labels [...] now have a larger market share (more than 30 percent) than any major. Many artists have started labels and become free agents in the industry (Burgess 2013: 184-185).

Além das editoras criadas como projectos especificamente dedicados a um nicho de mercado (música antiga; música portuguesa), a restante edição discográfica desta quarta fase está dispersa por edições de autor, pequenas etiquetas (sem caracterização específica e implementação no mercado) formadas pelos próprios artistas ou produtores independentes, títulos editados por entidades do poder autárquico, associações culturais e recreativas, escolas do ensino de música.

Entre as editoras ou catálogos especificamente criados para a música antiga, ou dedicados à edição de gravações de repertório português (onde se inserem edições de gravações de repertório pré-romântico), destacam-se projectos editoriais como as Edições MPMP, a Portugaler, a Capella, a MU Records, a Althum e, mais recentemente, a Arkhé Music (desde 2015). Deste núcleo, os catálogos com maior número de edições de música antiga são: Portugaler (8 títulos); MU Records (12 títulos); MPMP (12 títulos). No entanto, estas editoras têm posicionamentos editoriais e características marcadamente diferentes.

A Portugaler surge em 2001, no seio da empresa Audiopro, como um projecto originalmente vocacionado para a edição de música antiga, sob interpretação de intérpretes nacionais, com as primeiras edições a serem lançadas no mercado em 2002¹⁰⁶. A etiqueta é fundada por Paulo Jorge Ferreira¹⁰⁷, «conjugando a sua vasta experiência na área da edição fonográfica, com uma apurada noção do enquadramento editorial pretendido para esta nova etiqueta discográfica», contando com a colaboração de diversas personalidades muito activas no contexto da música antiga em Portugal, entre as quais se

¹⁰⁶ Paralelamente à Portugaler, a empresa Audiopro editou na sua outra etiqueta, Capella, em 2002 e 2005, três títulos de música antiga com gravações em órgãos do arquipélago da Madeira, sob o patrocínio da Direcção Regional dos Assuntos Culturais da Madeira, com as mesmas equipas de produção. Ao contrário da Portugaler, a Capella consistiu num catálogo genérico onde, a par de repertório erudito, se incluem edições de *jazz* e de música popular portuguesa.

¹⁰⁷ Técnico de som. Antes de fundar a Audiopro, Lda., com Cristiano Barata, e ter criado as etiquetas Capella e Portugaler, trabalhou como técnico dos Estúdios VC, e participou também em inúmeras edições discográficas para destacadas editoras nacionais e internacionais, tais como a EMI-VC, Polygram, Decca, Philips, Movieplay (ver capítulo 4.4.1).

destacam o organista João Vaz (na época também produtor discográfico) e Manuel Morais, intérprete de alaúde e viola, investigador e director dos Segréis de Lisboa.

Esta iniciativa resulta em linha de continuidade com o legado deixado por Joaquim Simões da Hora, enquanto produtor discográfico, materializando um sonho seu: a criação de uma editora independente, dedicada a repertório português de Música Antiga (Hora 2016b: 74).

João Pedro d'Alvarenga, que se ocupou da produção de alguns títulos da etiqueta, relembra que «a Portugaler foi um caso especial, diferente. Foi feito de raiz para ser algo específico e dedicado àquilo [música antiga]» (E.9). No mesmo sentido, João Vaz, que foi também produtor de uma quantidade considerável de edições da etiqueta, salienta a diferença entre um projecto como a Portugaler em contraponto com uma editora generalista: «A Portugaler é uma coisa completamente diferente. Era um projecto feito de raiz para aquilo. Porque a Movieplay não nasceu para fazer música clássica, aquilo foi uma coisa que foi surgindo lá dentro como uma espécie de subproduto. Agora, a Portugaler nasceu para fazer aquilo» (E.11).

A Portugaler surge como a primeira iniciativa independente deste tipo em Portugal, com um grande investimento no aparato gráfico, editorial e documental (com destaque para as colaborações dos musicólogos Rui Vieira Nery e João Pedro d'Alvarenga) das suas edições (multilingue), em formatos *digipak* pomposos que eram ainda pouco usuais no mercado nacional no início do século XXI, o que terá constituído uma novidade no seio do consumidor final, numa fase em que as edições das restantes editoras mantinham ainda os modelos convencionais implementados desde a emancipação do CD na década de 1980. Além do repertório de música antiga – as interpretações estiveram a cargo de alguns dos nomes cimeiros do mercado nacional, como os Segréis de Lisboa, os organistas Joaquim Simões da Hora (em gravações em concerto editadas após a sua morte) e João Vaz, o Coro Gulbenkian (sob direcção de Jorge Matta), bem como de intérpretes estrangeiros, como os cravistas José Luís González Uriol (Espanha) e Rozana Lanzelotte (Brasil) – o catálogo viria a alargar-se a dois títulos com repertório mais recente, com um título com música de Fernando Lopes-Graça e outro com composições de Isabel Soveral (1961-) e António Chagas Rosa (1960-).¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Lopes-Graça: Viagens na minha terra*, José Eduardo Martins, Portugaler, 2004, 2006-2, CD; *Isabel Soveral & António Chagas Rosa: Pas de deux*, A. Barros, F. Lynch, E. Silva, M. Streitová, R. Erculiani, P. Meireles, J. Machado, J. Pereira de Sousa, P. Rodrigues, A. Oliveira, Remix Ensemble (dir. Peter Rundel), Klangforum Wien (dir. Pascal Rophé), Portugaler, 2009, 1018-2, 2 CD.

A MU Records consiste num projecto editorial integrado na associação Arte das Musas, com o objectivo de editar os projectos artísticos de Filipe Faria, cuja maioria se enquadra no universo da música antiga. A editora surge em 2007, e o seu catálogo inclui, até 2015, 12 títulos com repertório pré-romântico, preenchido pelos projectos Sete Lágrimas e Noa Noa, exceptuando o caso particular de um volume em dois CD, editado conjuntamente com o livro *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* (Ferreira 2008), com interpretações do agrupamento Vozes Alfonsinas sob direcção do musicólogo Manuel Pedro Ferreira (autor da publicação em livro, editada pela Arte das Musas em parceria com o CESEM). Na MU Records o processo editorial passa essencialmente pela responsabilidade de Filipe Faria (tal como grande parte da produção), numa dinâmica centrada no trabalho de um editor, desde a concepção dos projectos, o seu registo e a sua realização artística e editorial.

A etiqueta e a vontade de editar surge na sequência de experiências menos interessantes no contacto com as (poucas) editoras nacionais à data. Queria gravar, queria editar e preferia não ter muitos interlocutores para o fazer. O controlo de todo o processo criativo e técnico era estimulante – apesar das dificuldades inerentes a uma decisão destas [...] Sou eu a tratar da direcção artística, performance, produção e técnica. Pontualmente a empresa contrata assistentes de produção (E.6).

Tal como a MU Records, o projecto editorial do MPMP surge alicerçado a uma associação sem fins lucrativos e de acção cultural – o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa (fundado em 2009). No entanto, as suas premissas são diferentes do que acontece com a MU Records. Enquanto que esta última é uma editora criada especificamente para publicar as gravações de projectos musicais idealizados por um artista, o MPMP criou em 2012 a colecção *Melographia Portuguesa*, para o registo de repertório de compositores portugueses dos diferentes períodos históricos, «como mais uma frente da estratégia de combate a esta apatia, negligência e ignorância geral face ao extraordinário património musical português de todas as épocas»¹⁰⁹. Nesta colecção incluem-se os projectos que o próprio MPMP planeia editar, numa estreita articulação entre o produtor Duarte Pereira Martins e os diferentes intérpretes que vão participando nos projectos que têm sido concretizados. Num total de 12 edições até 2015 dentro do repertório em estudo, além dos projectos internos do próprio MPMP, com gravações de

¹⁰⁹ Edward Ayres d'Abreu (notas à margem) in *Carlos Seixas – Sonata (I)*, José Carlos Araújo, MPMP/Melographia Portuguesa, 2012, CD, [ID 200].

intérpretes que são igualmente colaboradores do Movimento, têm sido incluídos no catálogo títulos que surgem de propostas externas tanto por parte dos próprios intérpretes, como a partir de projectos no seio do contexto académico.

Além da colecção *Melographia Portuguesa*, o MPMP tem estruturado o seu catálogo a partir de outras colecções, tanto de projectos delineados no seio da sua própria estrutura e plano editorial, como a colecção *Benjamin*, com dois títulos dedicados ao público mais jovem, bem como o projecto *Órgãos de Santarém*, com um único título publicado (2015), a par com um conjunto de edições em parceria com a Universidade de Aveiro, denominado de MPMP/UA, com três títulos editados em 2015 com repertório enquadrado no âmbito em estudo, bem como edições pontuais a partir de propostas externas ao plano editorial interno do MPMP.¹¹⁰ Entre as edições a partir de projectos produzidos por terceiros, Duarte Pereira Martins, produtor do catálogo MPMP, recorda que os mesmos foram surgindo a partir da iniciativa das próprias instituições e artistas:

surgiu a possibilidade de gravação do Ensemble Eborensis em repertório de canto gregoriano, com o convite directo da Universidade de Évora e do director musical do projecto, Luís Henriques, nosso colaborador esporádico. Os restantes CDs em repertório pré-romântico - o primeiro volume da colecção *Órgãos Históricos de Santarém* e os três volumes da nossa colecção em parceria com a Universidade de Aveiro - surgiram igualmente a convite das entidades proponentes, tendo nós apenas colaborado na fase final da produção e disponibilização pública, sem envolvimento na questão estritamente musical (E.4).

Ao contrário da Portugaler que é uma marca de uma empresa, os outros dois catálogos especializados com maior longevidade e regularidade de edições resultam de projectos integrados em entidades não empresariais, mas antes associações culturais activas no domínio da produção artística. Por sua vez, se no caso do MPMP encontramos uma abordagem editorial mais abrangente, onde além dos projectos idealizados pelos elementos da própria estrutura, se editam também gravações produzidas por terceiros (uma dinâmica próxima da que se verifica com a Portugaler), pelo contrário, a MU Records centra-se exclusivamente como uma editora de um artista e dos seus projectos musicais. Por conseguinte, se considerarmos os restantes catálogos especializados, cuja

¹¹⁰ Contam-se cinco edições fora da série *Melographia Portuguesa* que se inserem no âmbito deste estudo: *Órgãos históricos de Santarém* (ID 213), *A Reforma Tridentina e a Música no Silêncio Claustal* (ID 252), *Giovanni Giorgi: Motetos de Natal e de Páscoa* (ID 253); *Música nova para instrumentos antigos*, em dois volumes (ID 258; ID 259).

quantidade de títulos é muito reduzida e cujas estruturas são ainda menores (Althum ou Arkhé), o quadro dos catálogos especializados em Portugal é evidentemente escasso, contando-se um total de 38 títulos publicados por essas entidades editoras no período em que estão activas (a quarta fase histórica em análise, 2000-2015), o que corresponde a pouco mais de um quarto da produção nesse período. Sendo o total de edições produzidas em Portugal entre 2000 e 2015 de 157 títulos, as editoras com maior percentagem são as três acima destacadas: MPMP (12), MU Records (12) e Portugaler (8). Estes dados permitem constatar uma grande dispersão na edição discográfica, muitas vezes produzida pelos mesmos técnicos e produtores para diferentes entidades, o que reflecte uma inconsistência e grande volatilidade das dinâmicas editoriais, salvo raras excepções, muito dependentes da iniciativa de artistas e produtores, e não se constituindo como as forças regentes do próprio mercado em que estão inseridas.

4.1.2. Colecções discográficas

A primeira colecção exclusivamente dedicada à gravação de música antiga em Portugal foi *Portugaliae Musica*, promovida pela FCG e editada em duas colecções pela Philips e pela Archiv Produktion, que reúne um primeiro núcleo consistente de gravações sistemáticas especificamente dedicadas a esse repertório, neste caso específico circunscrevendo-se unicamente a obras de compositores portugueses. Como já referido no capítulo 3, estas edições foram produzidas em Portugal, mas publicadas e editadas por etiquetas internacionais (Philips e Archiv). Desta forma, a primeira colecção inteiramente produzida e editada em Portugal, dentro do repertório em estudo, trata-se de *Lusitana Musica*, dedicada à música portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII, com 12 títulos publicados entre 1975 e 1985.

Em contraposição com a acção mecenática da FCG na realização da colecção *Portugaliae Musica*, a concretização de *Lusitana Musica* apresenta o tónico que dominou uma grande parte da edição discográfica de música erudita em Portugal nos últimos 40 anos: a falta de iniciativa de investimento integral pelas próprias companhias e a consequente necessidade de angariar apoios externos (estatais ou privados) para viabilizar projectos, permitindo que as editoras salvaguardem os custos de produção das edições. Desta feita, para *Lusitana Musica* foi fundamental o patrocínio conseguido pelo director artístico da colecção: «na *Lusitana Musica* eu tive de procurar os apoios do Estado» (E.7). Gerhard Doderer, em entrevista para a presente investigação, relata o trabalho de

angariação de apoio e a conjugação de factores que possibilitaram que a VC aceitasse avançar com essa colecção:

A *Lusitana Musica* surgiu a partir de contactos que eu estabeleci com o IPPC, onde o Carlos de Azevedo era chefe de uma secção e ele é que, no fundo, abriu o caminho quando eu propus isso, de começarmos com uma série fonográfica. Foi ele que garantiu o apoio da parte estatal, foi o Simões da Hora que garantiu o apoio técnico fonográfico, eu tive a direcção de tudo isso e inclusive até dos textos. O Carlos de Azevedo era um historiador de arte, não tinha *a priori* nada a ver com música. Gostava de música, tinha um cravo em casa, e fez aquele livro das caixas de órgãos (E.7).

A colecção foi editada sob a chancela da DGAC nos primeiros dois anos de edições (1975-76) e, a partir de 1977, sob o patrocínio do IPPC da SEC, reforçando a nomenclatura da colecção com o subtítulo de *Opera Phonographice Edita*. Exceptuando um disco dedicado às *Sonatas Op. 18* de João Domingos Bomtempo (1771-1842), pelo pianista Arno Leicht¹¹¹, repertório que não se insere no âmbito em estudo, todos os restantes títulos são dedicados a música pré-romântica, com uma quantidade dominante de música para tecla (7 LP) e polifonia sacra (3 LP). Além de reunirem parte dos intérpretes de uma geração que consolidou a música antiga em Portugal (Cremilde Rosado Fernandes, Gerhard Doderer, Simões da Hora, Fernando Eldoro), estas edições foram preponderantes para o “culto” emergente em torno da música antiga na transição para a segunda fase (1974-1988) da história da produção fonográfica de música antiga em Portugal, período esse que marca o início da edição integralmente portuguesa. Em Fevereiro de 1977, no jornal *Expresso*, o crítico Trindade Santos destacava a série *Lusitana Musica* como «a primeira [colecção] de música portuguesa gravada susceptível de suportar o confronto com a produção internacional», e destaca ainda o impacte desta série no seio da oferta discográfica nacional:

Deve atingir a epopeia a sequência de milagres necessária à realização dos quatro primeiros discos da colecção – neste domínio a falta de infraestruturas não perdoa – Lusitana Música, porém, em quatro trabalhos publicados, realizou o que só esporadicamente entre nós se consegue – agradar. Ora, num país onde as instituições responsáveis não abandonaram a prática do terrorismo cultural, onde o disco é ainda encarado como um pobre substituto do concerto, divulgar uma música que no séc. XVII,

¹¹¹ *Lusitana Musica – João Domingos Bomtempo (1775-1842): Sonatas de Piano Op.18*, Arno Leicht (piano), A Voz do Dono/Valentim de Carvalho, 1981, 11CO75-40565, LP.

como toda a cultura, se demarca da produção europeia (Espanha incluída) denota rasgada visão¹¹².

Em contraposição o próprio director artístico da colecção recorda que, apesar da novidade que a colecção terá constituído, a sua difusão «foi muito mais entre os peritos de música antiga, entre os organistas e os que gostavam dos instrumentos antigos. Mas de resto, o impacte não foi muito grande» (E.7) o que traduz um carácter de especificidade das edições e do público que as consome, também salientado por Rui Vieira Nery ao recordar o impacte que tiveram as edições pioneiras dos Segréis de Lisboa, que a VC publicou, e a colecção *Lusitana Musica*: «Penso que, apesar de tudo, a *Lusitana Musica* teve menos impacte, até porque era um repertório mais específico e mais direccionado, mais fechado» (E.17).

Após *Portugaliae Musica e Lusitana Musica*, os novos projectos de colecções discográficas dedicadas ao repertório pré-romântico publicados surgem na década de noventa do século passado. Registam-se duas colecções de música antiga, ambas exclusivamente dedicadas ao registo do património organístico nacional: *Portugaliae Monumenta Organica* e *Os Mais Belos Órgãos de Portugal*.

Portugaliae Monumenta Organica surgiu por iniciativa do organista João Vaz, com o intuito de alargar a promoção e divulgação do património organístico nacional que nas últimas duas décadas do século passado foi alvo de uma série de restauros importantes e que a comunidade artística e musicológica associada ao contexto do órgão histórico se preocupava em registar em disco (Hora 2016a). O projecto foi apresentado a João Frederico Ludovice, na época AR para projectos especiais da Polygram, e o primeiro volume, lançado no mercado em 1992, reuniu gravações nos órgãos da Sé de Braga, Sé de Évora, Basílica do Palácio de Mafra e Capela da Universidade de Coimbra, com interpretações ao cargo de João Vaz e Rui Paiva. A produção discográfica do projecto esteve a cargo de Joaquim Simões da Hora, o qual colaborou com a Polygram na direcção e supervisão de gravações no âmbito da música antiga entre 1992 e 1994 (Hora 2015b: 123). Um dos objectivos da série era o de «conseguir que nos locais onde existem órgãos importantes, houvesse à disposição dos visitantes um opúsculo informativo acompanhado de uma gravação» (Vaz 1992: 11), pelo que além da edição em fonograma independente¹¹³, foi simultaneamente publicado um livro com os dois CD, com um

¹¹² *Expresso*, 25 de Fevereiro de 1977.

¹¹³ ID 86.

prefácio da autoria de Rui Vieira Nery, textos de João Vaz e um expressivo aparato fotográfico complementar da autoria de Emanuel Santos d'Almeida¹¹⁴.

O segundo volume desta série viria a ser lançado três anos depois, em 1995, também pela Polygram, e com gravações pelos mesmos organistas. Desta feita as escolhas dos instrumentos a gravar recaíram em dois órgãos de Lisboa (Basilica dos Mártires, Igreja de São Vicente de Fora) que viram aqui o primeiro registo fonográfico editado após os restauros de que foram alvo no âmbito do plano de recuperação de órgãos históricos incluído no *Ciclo de Órgão Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura*, coordenado por Simões da Hora (Hora 2015b: 131; 2016a).

Ao contrário do primeiro volume desta série que, para a produção fonográfica, integrou-se no plano de edições suportadas pela própria Polygram, para o segundo volume a editora contou com o subsídio do programa *Cinco Séculos de Música Portuguesa* da SEC que suportava os custos de produção¹¹⁵, bem como com o apoio do IPPAR.

A colecção *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* surge em 1996, produzida e editada pela Movieplay, num conjunto de três CD¹¹⁶, exclusivamente dedicado aos órgãos dos Açores, e que resulta na concretização de uma pequena parte de um projecto de maior envergadura idealizado por Joaquim Simões da Hora. Através da consulta de documentação pertencente ao espólio de Simões da Hora¹¹⁷, onde se inserem diversos esboços do projecto e correspondência associada, é possível constatar que este projecto foi inicialmente idealizado como um conjunto de 11 CD com gravações em diversos órgãos portugueses, que boa parte nunca tinham sido registados em disco até então¹¹⁸. No

¹¹⁴ Edição em parceria entre a Sociedade Tipográfica S.A. e a etiqueta Selecções do Reader's Digest, e co-produção entre a Academia de Música D. João IV e a Polygram (Vaz 1992).

¹¹⁵ Ver capítulo 3.

¹¹⁶ ID 118.

¹¹⁷ Espólio compilado no decorrer da minha investigação dissertação de mestrado em Ciências Musicais (*Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*, 2010, Universidade Nova de Lisboa-Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) (Hora 2010).

¹¹⁸ «Os instrumentos a gravar seriam os órgãos de: Igrejas de São Vicente de Fora, Pena e Mártires, em Lisboa, Basilica do Palácio de Mafra, Sé Catedral de Faro, Sé Catedral de Évora, Sé Catedral de Braga, Sé Catedral do Porto, Igreja de S. Sebastião de Setúbal, Igreja de S. Vicente em Abrantes e Capela da Universidade de Coimbra. As interpretações estariam ao cargo de Antoine Sibertin-Blanc (nos órgãos de Braga e Pena), Rui Paiva (em Faro e no Porto), Joaquim Simões da Hora (Mafra e Igreja dos Mártires), João Vaz (Coimbra e Setúbal), António Duarte (Abrantes e Sé de Évora) e José Luís Uriol (São Vicente de Fora) [...]. Após constantes atrasos no desenvolvimento do projecto, começou-se então a coligir um conjunto de fotografias a utilizar na produção das capas dos CD's e as gravações ficaram agendadas para o período entre Abril e Outubro de 1994, conciliando assim as gravações com os concertos em alguns dos órgãos durante o *Ciclo de Órgão Lisboa 94* [...]. Nessa medida foram realizadas algumas gravações [...] mas nunca viriam a ser editadas até aos nossos dias» (Hora 2015b: 124-126).

entanto, o plano inicial foi depois gradualmente encolhendo, passado para dez, depois seis, e, finalmente, os três CD editados em 1996 (Hora 2015b: 124-126). Após diversos avanços e recuos na execução das gravações, foi possível optar pela gravação de 11 instrumentos do arquipélago dos Açores, a partir da garantia de apoio por parte do Governo Regional dos Açores. As gravações estiveram a cargo dos organistas João Vaz, Rui Paiva e António Duarte, realizadas após a morte de Simões da Hora (1 de Abril de 1996), mantendo-se, no entanto, na ficha técnica das edições a inscrição do seu nome como responsável pela produção executiva, e homenageado da colecção. Sete dos 11 órgãos encontram-se nesta edição registados pela primeira vez¹¹⁹.

Em 2005 a etiqueta Capella toma a iniciativa de editar um projecto de uma série discográfica dedicada ao património organístico intitulada *Organa Vocis – Órgãos Históricos*, mas que se ficará por dois volumes dedicados a órgãos do arquipélago da Madeira (sob apoio da Direcção Regional dos Assuntos Culturais), com interpretações de Rui Paiva (volume 1, em 2005) e de António Esteireiro, Sofia Diniz e Ana Leonor Pereira (volume 2, em 2008), sob a direcção de produção de João Vaz. Esta série em dois volumes, dedicada aos órgãos da Madeira, sucede a um primeiro CD da Capella, intitulado *Pastorale*, com interpretações do soprano Ana Ferraz e de João Vaz (órgão), gravado em 2002 no Funchal.¹²⁰

Além das colecções concretizadas para o mercado específico da música antiga, a par com aquelas exclusivamente dedicadas ao património musical nacional, entre a última década do século XX e os primeiros anos do século XXI surgiram novas colecções com um enquadramento genérico, não especificamente criadas para o mercado da música antiga, mas onde se conta uma quantidade significativa de repertório histórico. É o caso de *Os Sons da Expo'98* e *Museu dos Sons*.

¹¹⁹ Os sete órgãos em primeira gravação: Órgão da Igreja Matriz das Velas (São Jorge); Órgão da Igreja de São Mateus (Graciosa); Órgão da Igreja Matriz da Horta (Faial); Órgão da Sé Catedral de Angra do Heroísmo (Terceira); Órgão da Igreja Matriz de Ponta Delgada (São Miguel); Órgão da Igreja de São José de Ponta Delgada (São Miguel); Órgão da Igreja Matriz da Calheta (São Jorge); Os restantes quatro instrumentos registados em *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* - Órgão da Igreja do Colégio de Angra do Heroísmo (Terceira); Órgão da Igreja Matriz da Praia da Vitória (Terceira); Órgão da Igreja do Carmo de Ponta Delgada (São Miguel); Órgão da Igreja Matriz das Lajes (Pico) - já haviam sido alvo de registo discográfico no CD *Órgãos dos Açores I* por Gerhard Doderer e pela Capela Lusitana, para a Numérica, em 1994 (ID 102).

¹²⁰ ID 168 e 260. Esta série em 2 volumes, dedicada aos órgãos da Madeira, sucede a um primeiro CD da Capella, intitulado *Pastorale*, com interpretações do soprano Ana Ferraz e do organista João Vaz, gravado em 2002 no Funchal (ID 149).

Os Sons da Expo'98 consistiu num conjunto de dez CD que reúnem repertório de vários períodos históricos, com quatro CD dedicados a repertório pré-romântico¹²¹. A série, editada pela BMG Classics no catálogo da RCA, foi distribuída conjuntamente com edições do *Diário de Notícias*, em 1998, e teve a produção executiva de João Ludovice e a participação de João Pedro d'Alvarenga para a direcção de gravação e supervisão musical de duas gravações. *Os Sons da Expo'98* assume um propósito editorial diferente das restantes colecções supracitadas, uma vez que se configura como uma pequena antologia de música de diferentes períodos e para diferentes formações, aproveitando o momento de maior fulgor financeiro que a Expo'98 suscitou, posta em circulação para o grande público.

A série *Museu dos Sons* foi publicada em 2002 com o jornal *Público*, e reúne um conjunto de 12 volumes, com gravações editadas pela Resonare Records, sob direcção de João Ludovice. Trata-se de uma iniciativa apoiada pela Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, bem como pelo Ministério da Cultura, o IPPAR e a companhia de seguros Lusitânia, o que permitiu veicular um conjunto de novas gravações, bem como a edição completa da gravação do *Te Deum* de 1769 de Sousa Carvalho que tinha sido parcialmente editada e publicada em *Os Sons da Expo'98* (volume 7), sob interpretação do Coro Ricercare e do Arte Real Ensemble, dirigidos por Ketil Haugsand. Esta série, apesar de, tal como a anterior, reunir repertório muito amplo que extravasa o campo da música antiga - *lieder* de Robert Schumann e Franz Schubert, *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky, bem como obras de António Fragoso (1897-1918) – tem uma forte predominância de gravações de música antiga, com oito dos 12 títulos a enquadrarem-se nesse domínio, novamente num modelo de antologia: música de J. S. Bach, G. F. Händel e *As Quatro Estações* de Vivaldi interpretadas pela orquestra Sinfonia B de César Viana (que participa em outros discos da colecção como flautista), a par com a primeira gravação do carrilhão da Igreja do Clérigos (Porto), bem como do Órgão Machado e Cerveira da Basílica da Estrela (Lisboa)¹²².

Nestas colecções, sobretudo naquelas especificamente concebidas para o mercado da música antiga, assistimos à interacção de intervenientes comuns a várias edições e editoras: Joaquim Simões da Hora, como produtor, na Polygram e Movieplay; João Ludovice, na produção executiva para a Polygram e para a BMG; João Vaz como

¹²¹ ID 133, 263, 300 e 301.

¹²² ID 314-321.

produtor e intérprete na Polygram e na Capella e como intérprete na Movieplay; e João Pedro d'Alvarenga como produtor para a Polygram e para a BMG (e posteriormente no projecto Resonare Records). Simões da Hora é o produtor mais activo no mercado discográfico português de música erudita nas últimas três décadas do século XX. João Ludovice tem uma intensa actividade como produtor executivo no domínio da edição de música erudita na década de 1990 em diferentes editoras (EMI, Polygram, Sony-BMG). João Vaz é produtor na Polygram nesse período e João Pedro d'Alvarenga também inicia a sua actividade como produtor em meados de 1994, em regime *freelance*, para várias editoras (BMG, Polygram, EMI) - ambos irão constituir-se como os sucessores de Simões da Hora no domínio da produção discográfica após a sua morte e até meados de 2010, muitas vezes em projectos comuns. Estas ligações traduzem uma rede de contactos e sinergias que terão sido muito relevantes para a edição e produção de música antiga neste período e que, por conseguinte, se traduzem nos projectos de maior envergadura (como o são as colecções), que foi possível editar nesse período. A concretização de *Portugaliae Monumenta Organica*, de *Os Mais Belos Órgãos de Portugal* e de *Organa Vocis* deve-se, em parte, ao facto de os produtores que lideraram cada um dos projectos serem simultaneamente organistas: Joaquim Simões da Hora era a principal referência no domínio do órgão nesta fase e até à sua morte em 1996; João Vaz está neste período no início da sua carreira, na qual viria a suceder a Simões da Hora como organista de referência no panorama nacional, mas é também, na década de noventa, responsável pelas edições de música erudita da Polygram. Nesse sentido, é importante notar que estes projectos se configuram, acima de tudo, como colecções dedicadas ao património organístico em questão, através de repertório pré-romântico, e não tanto como colecções de música antiga na linha editorial que se pode identificar em *Portugaliae Musica* e em *Lusitana Musica*, onde há um maior número de edições, maior variedade de repertório e quantidade de intérpretes para diferentes gravações.

Na última década a única série discográfica de música erudita editada em Portugal foi a já mencionada *Melographia Portuguesa*, consistindo num plano editorial do MPMP, com os primeiros títulos em 2012, precisamente dedicados a repertório pré-romântico, com a gravação integral das sonatas de Carlos Seixas em sete volumes, sob interpretação de José Carlos Araújo (ao órgão, cravo e piano-forte, em diferentes CD), membro da estrutura do MPMP, e que, como refere Duarte Pereira Martins (produtor da etiqueta), teve um papel importante para o início da acção editorial do MPMP:

A colecção *melographia portuguesa* surgiu após a proposta do José Carlos Araújo para a apresentação pública, em recital, de todas as sonatas de Carlos Seixas. Daí, a ideia de fazer igualmente a primeira gravação integral das sonatas, utilizando instrumentos históricos, surgiu naturalmente. Como antecipámos que o MPMP, de acordo com os projectos de crescimento que tínhamos, viria a necessitar de uma etiqueta discográfica, criámos essa “marca” em 2012, no lançamento do primeiro disco (E.4).

A *Melographia Portuguesa* não consiste numa colecção exclusivamente dedicada à música antiga, tendo sido editados, após repertório de Seixas, outros títulos com obras de compositores como João Domingos Bomtempo, João Guilherme Daddi, Ruy Coelho ou António Pinho Vargas. Assume-se, no entanto, como a única colecção, entre 2000 e 2015, com um plano consistente de edição regular que inclui um importante núcleo dedicado a este repertório.

Estas colecções discográficas, editadas pontualmente ao longo dos 58 anos em estudo, resultam de projectos de dimensões e alcance variáveis, e que, como é exemplo *Os Mais Belos Órgãos de Portugal*, em alguns casos não chegaram a corresponder a planos iniciais de maior dimensão. Ao analisar estas colecções é evidente a predominância da música para órgão ou de séries dedicadas exclusivamente a órgãos históricos, o que não será um dado alheio ao facto de os produtores das mesmas serem organistas e, por sua vez, constituírem as principais referências no domínio da produção em Portugal, em diferentes gerações. Um aspecto dominante patente nas colecções é a valorização e divulgação patrimonial. Essas mesmas premissas estão, de uma forma geral, bem vincadas nos conteúdos conexos das edições, como acontece desde logo com *Lusitana Musica*, cujo seguinte texto acompanha todos os títulos em registo de prefácio às notas ao programa e iconografia incluída nos livretos dos LP:

Com a edição da série de discos LUSITANA MÚSICA – *III Opera Phonographice Edita* – torna-se real um projecto que visa a documentação de épocas passadas da história da música portuguesa. Para uma interpretação estilisticamente correcta, de obras instrumentais de mestres nacionais e de alguns mestres estrangeiros, ligados intimamente à cultura musical portuguesa, foram usados apenas instrumentos históricos que se conservam nas igrejas e nos museus do País...¹²³

Exceptuando *Os Sons da Expo'98* e outras pequenas iniciativas, como por exemplo, *Mozart 252 anos*, (um conjunto de cinco CD que a Orquestra Clássica da

¹²³ Texto incluído em todas as edições da colecção *Lusitana Musica*.

Madeira gravou em 2009 para a EMI Classics)¹²⁴, todos os restantes projectos têm como principal objectivo registar o repertório em simultâneo com a fixação sonora e divulgação de instrumentos históricos específicos (um elemento comum a uma boa parte da restante discografia, inserida ou não em colecções) – não apenas o património organístico, que assume uma preponderância manifestamente superior ao analisarmos as colecções, mas também, em menor grau, outros instrumentos históricos. Cremilde Rosado Fernandes destaca precisamente esse aspecto relativamente a uma gravação incluída na colecção *Lusitana Musica*, registada em Wurzburg, pelo facto de o instrumento utilizado, um cravo construído pela oficina de Martin Sassmann (cópia de um modelo francês construído por Jean Henri Hemsch cerca de 1756)¹²⁵, se encontrar nessa mesma cidade:

foi com o [cravo] Sassmann para o disco *Música Portuguesa do Século XVIII*¹²⁶ da *Lusitana Musica*. Essa foi mesmo gravada numa sala de concerto, porque eu vivia na Alemanha nessa altura. O instrumento era realmente muito bonito e muito bom e isso foi um dos motivos para querermos fazer essa gravação. Eu encantei-me pelo instrumento e acho que resultava muito bem com a música portuguesa da segunda metade do século XVIII (E.2).

A cravista salienta ainda outra gravação que foi registada fora de Portugal, em 1987, mas que só viria a ser produzida para edição em disco em 1991, pela etiqueta PortugalSom. Cremilde Rosado Fernandes recorda como o interesse pelo registo de um instrumento após o seu restauro terá sido um aliciente preponderante para avançar com a gravação:

quando foi do Seixas, o primeiro Seixas [PortugalSom] que eu gravei num [cravo] Antunes, foi também gravado na Alemanha, porque o instrumento tinha sido acabado de restaurar e nós estávamos lá e gravamos (E.2).

O sector editorial da música antiga esteve desde o início ligado à área do património cultural, nomeadamente através da concretização de apoios regulares concedidos para diversas gravações por parte do sector da preservação do património histórico e cultural. Por sua vez, as próprias editoras, produtores e músicos, procuraram explorar esse mercado, associando projectos discográficos a comemorações, efemérides – são exemplos evidentes as edições levadas a cabo sob a chancela da *Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, onde se incluem seis edições

¹²⁴ ID 323 – 327.

¹²⁵ Instrumento preservado no Museum of Fine Arts de Boston.

¹²⁶ ID 43.

discográficas¹²⁷, o LP *A Música no Tempo de Camões*, gravado pelos Segréis de Lisboa em 1979 por vésperas das comemorações centenárias camonianas - ou iniciativas de promoção da produção cultural nacional (com destaque para a Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura, a Expo'98 ou Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura), e acções de recuperação do património musical promovidas por diferentes instituições privadas (por exemplo a FCG) ou estatais (a DGAC, o IPPAR ou a SEC, entre outros). Nesse sentido, as próprias editoras especializadas assumem um carácter de expressão patrimonial. A denominação Portugaler parte de título homónimo de uma peça polifónica incluída no *Buxheimer Orgelbuch* (manuscrito com repertório para tecla do século XV preservado na Bayerisches Staatsbibliothek de Munique), em cujo *tenor* resulta da melodia de uma *basse dance* denominada de *La Portingaloise*. A inspiração na peça *Portugaler* serviu como mote para o nome da etiqueta, que recorreu, inclusivamente, ao carácter iconográfico do manuscrito para a elaboração do seu logotipo (figura 1). Também o carácter eminentemente patrimonial do MPMP, «uma associação sem fins lucrativos em prol da divulgação do património musical português»¹²⁸, é outro exemplo premente.



Figura 1 - Logotipo Portugaler

Perante o enquadramento acima disposto é possível constatar que o mercado editorial foi sobretudo dinamizado pelos próprios artistas, nomeadamente por aqueles que alargaram a sua actividade além da esfera da prática musical (produtores, promotores de iniciativas artísticas, etc.), os quais foram maioritariamente artistas integrados e destacados no seio do movimento da interpretação histórica, o que terá levado a que tenham privilegiado esse nicho de mercado. Casos como Simões da Hora, Gerhard Doderer, João Vaz ou Filipe Faria, são exemplos evidentes. O único produtor com uma quantidade significativa de edições dirigidas que não foi intérprete é João Pedro d'Alvarenga que, no entanto, é um musicólogo que tem dedicado o grosso da sua

¹²⁷ ID 87, 99, 126, 131, 134 e 145.

¹²⁸ Notas à margem in *Carlos Seixas – Sonata (I)*, José Carlos Araújo, MPMP/Melographia Portuguesa, 2012, CD, [ID 200].

investigação ao estudo da música pré-romântica portuguesa. As próprias colecções fonográficas surgem, em grande parte, por iniciativa dos produtores, e estão directamente relacionadas com os seus interesses artísticos, e não através de uma estratégia editorial e comercial desencadeadas em primeiro lugar por parte das próprias companhias. Além desses produtores, a maioria de projectos editados partem da iniciativa dos próprios artistas, exceptuando a acção de maior iniciativa e investimento por parte de etiquetas especializadas. É ainda importante salientar a constante ligação umbilical entre estes intervenientes e o contexto da musicologia e com o sector da preservação do património cultural que marca uma presença constante como mecenas de muitas edições de música antiga, um aspecto que se reflecte não apenas pela promoção do património organológico histórico, mas também, em diversos casos, pelo repertório ou espaços que são registados para a eternidade através da edição fonográfica. Segundo a investigadora Paula Abreu:

A actividade das pequenas companhias independentes orienta-se por uma lógica cultural mais vincada, aproximando-as das cenas musicais locais e das audiências menos ortodoxas, mais curiosas e observadoras da produção musical, conquistando segmentos de mercado quantitativamente menos expressivos e posições subordinadas na concorrência pelos mercados [...] a actividade de pequenas companhias, que ocupam as franjas dos mercados, pouco interessantes para as oligarcas, dado o desequilíbrio da relação entre o investimento necessário ao seu domínio e a escala insuficiente para a obtenção de uma rentabilidade aliciante (Abreu 2010: 159-160).

Seguindo a lógica de exploração de um mercado de consumo muito particular como é o da música antiga, tanto as grandes companhias e respectivas colecções discográficas que foram sendo publicadas, bem como os catálogos especializados, têm, de uma forma geral, com maior ou menor preponderância, privilegiado a adequação das suas edições a um público específico, através da inclusão de conteúdos de contextualização musicológica dos programas gravados, referências a edições de partitura utilizadas, exploração de elementos iconográficos e outros conteúdos conexos. A iconografia é uma marca distintiva na abordagem editorial deste tipo de edições. Ao considerar apenas os conteúdos das capas das fontes em estudo, constata-se o recurso regular a pinturas históricas, directamente relacionadas com o conteúdo da gravação ou representativas de um âmbito cronológico consonante com o repertório gravado, a par com pormenores de azulejos, gravuras, esculturas, peças de arte sacra e outras obras plásticas (103 títulos), bem como reproduções de instrumentos históricos (48 títulos), e, em, menor grau, de manuscritos (5 títulos) ou monumentos nacionais (15 títulos).

Consequentemente, em contrapeso ao panorama de um mercado de rentabilidade diminuta para as editoras, o desenvolvimento de uma dinâmica editorial que privilegia um conjunto de conteúdos genericamente convencionados (em sintonia com o que acontece no mercado internacional), confere às edições deste repertório um carácter autónomo e, cada vez mais, de um mercado não apenas de música gravada, mas de documentos editoriais que reúnem a confluência de um conjunto de conhecimento histórico e contemporâneo relevante tanto para o público como para o contexto científico.

4.1.3. Reedições

Perante um percurso cronológico de apenas meio século, a par com a inexistência de um plano consistente de recuperação e preservação do campo fonográfico nacional – exceptuando algumas reedições do catálogo PortugalSom, em CD, mas respeitantes a gravações de repertório posterior àquele que é aqui analisado –, não é surpreendente constatar que o número de remasterizações e reedições no âmbito das fontes fonográficas de música erudita são escassos e insuficientes do ponto de vista da disponibilização e acesso (comercial ou em arquivo) de um número considerável de títulos. Este é um problema que se verifica não apenas em relação a edições mais antigas, editadas ainda na primeira fase em estudo (décadas de 1960 e 1970), mas também a edições dos últimos 20 anos, já publicadas em CD e hoje em dia de difícil acesso e sem qualquer circulação comercial.

É importante considerar que uma reedição implica, necessariamente, um novo registo nas entidades gestoras de direitos conexos e licenciamentos de reprodução mecânica¹²⁹, tornando-se assim um novo título, com novo número de catálogo, a partir de uma edição pré-existente, que pode ou não ser alvo de pequenos retoques editoriais no conteúdo do *master*, ou de uma remasterização com vista a melhorar a qualidade sonora, ou a suprimir determinados artefactos sonoros que o produtor, ou pessoa responsável pela edição, ache indesejáveis. Segundo Ted Kendall, «the aim of remastering is to make [...] performances accessible to a modern audience, in terms of both physical availability and the most informative sonic presentation possible» (Kendall in Cook 2009: 210). Acresce ainda, por vezes, verificarem-se alterações nos conteúdos conexos (notas à margem, iconografia e outros elementos) ou do aparato gráfico.

¹²⁹ Em Portugal esse procedimento é executado pela Sociedade Portuguesa de Autores.

No que se refere a reedições de títulos em estudo, não se consideram como tal os casos pontuais de tiragens simultâneas em formato LP e CD, comuns no período de transição entre o fabrico de fonogramas de um formato para o outro, que se verifica em Portugal sobretudo entre os anos de 1986 e 1989. São exemplos os álbuns *J. S. Bach* de Pedro Burmester (EMI, 1989), *Orgelwerke Portugiesischer Meister* de Dorthy de Rooij (Christophorus, 1888), ou ainda o disco *Música Maneirista Portuguesa – Cancioneiro Musical de Belém*¹³⁰, gravado pelos Segréis de Lisboa e editado pela Movieplay em 1988, que teve uma primeira tiragem em LP e CD, sob a chancela de uma etiqueta que não viria a manter-se no seio da Movieplay (a Lux Bella), e que teve nova tiragem, com um aparato gráfico ligeiramente diferente, mas sob o mesmo número de catálogo, configurando-se apenas como uma nova tiragem e não uma reedição.

A transição do LP para o CD teve um impacte decisivo para o surgimento de uma nova vaga de edições e reedições no mercado internacional. Consequentemente, grande parte das reedições dão-se no período de estabilização do CD em Portugal, entre meados de 1994 e 1997. No entanto, são escassas as reedições no domínio da música antiga o que é, por sua vez, sintomático de um mercado de pouca expressão e em que o investimento directo feito pelas editoras (fundamental em projectos de reedições de títulos de um catálogo) foi sempre incipiente. Perante um universo de 335 títulos produzidos em Portugal, apenas se contam reedições de 40 gravações, parciais ou integrais, com alguns desses títulos a contar com mais de uma reedição, pelas editoras originais ou por outras companhias, e com propósitos editoriais de natureza diversa, tanto no seio do mercado editorial nacional como estrangeiro. No contexto nacional essas iniciativas foram promovidas pela a PortugalSom, VC e FCG.

No âmbito da actividade editorial da Portugalsom, ao longo da segunda metade da década de noventa, foram remasterizados e reeditados em formato CD alguns títulos originalmente lançados no catálogo da etiqueta nas décadas de 1970 e 1980. Nos últimos anos do século passado o catálogo PortugalSom, editado pela Strauss desde 1995, viria a incluir simultaneamente edições de novas gravações, a par com um plano de reedições no novo suporte fonográfico. No que se refere às edições de música antiga, em concordância com a menor expressão que esse nicho teve no catálogo geral da PortugalSom, o número de reedições é reduzido, consistindo apenas em dois títulos: a reedição da gravação dos *Concertos para cravo*, da *Abertura em Ré maior* e da *Sinfonia em Si b maior* de Carlos

¹³⁰ ID 57.

Seixas, registada por János Sebestyén (cravo) e a Orquestra de Câmara Ferenc Liszt (1997)¹³¹; a gravação de sonatas para tecla de Francisco Xavier Baptista, por Cremilde Rosado Fernandes (cravo), publicada em LP em 1986 e reeditada em CD em 1995¹³².

A EMI-VC, no seio do catálogo EMI Classics (que sucede a HMV-A Voz do Dono em 1990) reeditou, em 1994, remasterizações de uma selecção dos títulos de música para órgão que fizeram parte da colecção *Lusitana Musica*¹³³, mantendo o nome da colecção e acrescentando o subtítulo “Órgãos Históricos Portugueses” para os volumes I, III e IV, que compilaram em CD conjuntos de dois LP, editados originalmente em títulos separados¹³⁴. Além das reedições de títulos da colecção original, viria a ser incluído nesta série um volume (II) com gravações originais do carrilhão de Mafra¹³⁵. A par com a reedição parcial de *Lusitana Musica*, a acção da EMI neste domínio estendeu-se à reedição em CD dos discos *Cantigas d’Amigo* (em 1991) e *Duas Faces* (em 1993), do *ensemble* La Batalla e de Pedro Caldeira Cabral, respectivamente, originalmente editados em LP em 1984 e 1987¹³⁶ e ainda a títulos reeditados em articulação com publicações periódicas. Entre 1995 e 1998, a EMI-VC reeditou periodicamente, edições especiais, paralelas ao mercado comercial, para distribuição com edições do *Público*, uma série de gravações lançadas no seu catálogo poucos anos antes, ou quase em paralelo com as edições comerciais originais, sob diferentes séries temáticas (por exemplo, “Pianistas Portugueses” e “Clássicos Portugueses”). Incluem-se nestas reedições paralelas as gravações de repertório de Carlos Seixas por Ketil Haugsand, a Orquestra Barroca da Noruega e o Coro de Câmara de Lisboa, que foram editadas no catálogo da Virgin Classics, bem como reedições das gravações de Pedro Burmester das *Variações Goldberg* de J. S. Bach, selecções da discografia que a Orquestra Metropolitana de Lisboa gravara nesse período para a EMI Classics ou o disco *Música Portuguesa para Tecla: Século XVI e XVII* que a cravista Ana Mafalda Castro gravou em 1995 para a mesma etiqueta e que foi lançado no âmbito da série “Clássicos Portugueses” para o *Público*, e posteriormente

¹³¹ ID 53, reeditado em CD Strauss/PortugalSom em 1997 (SP 4154).

¹³² ID 54, reeditado em CD Strauss/PortugalSom em 1995 (SP 4062).

¹³³ Apesar de terem pouco mais de 20 anos, estas reedições em CD não tiveram a expressão e circulação desejada, de tal forma que, hoje em dia o acesso às mesmas é extremamente limitado, salvo em arquivos e colecções particulares. Paradoxalmente, ainda é possível encontrar alguns exemplares (novos ou usados) dos títulos originalmente editados em LP.

¹³⁴ Os três títulos reeditados em CD, correspondem às seguintes entradas (referentes às primeiras edições em LP) na base de dados do apêndice 1: ID 24, 25 e 50.

¹³⁵ ID 132.

¹³⁶ ID 48, reeditado em CD EMI em 1991 (77779652327); ID 331, reeditado em CD EMI em 1993 (724382725022).

editado comercialmente no catálogo EMI Classics em 1998. Estas gravações que foram sendo publicadas paralelamente em edições especiais com o *Público* consistem numa grande quantidade da discografia em que João Ludovice trabalhou enquanto produtor executivo da EMI na primeira metade da década de noventa. Aqui estamos perante uma perspectiva de reedição diferente da necessidade de reedição por força da transição dos suportes fonográficos ou a distância temporal em relação à primeira edição, mas antes em simultâneo, alargando o espectro de promoção e distribuição das gravações; depois em 1998 *Sons da Expo '98* com o *Diário de Notícias*.

Também dentro de um modelo de articulação com publicações periódicas, e novamente com o *Público*, em 2006 a editora Corda Seca promoveu uma colecção de 13 volumes, sob orientação de Rui Vieira Nery, onde se inclui uma selecção de gravações da discografia dos agrupamentos da FCG, sob a direcção de Michel Corboz, em reedição, a par com a divulgação de algumas obras pertencentes à Colecção de Arte Moderna do Centro de Arte Moderna da FCG¹³⁷. Intitulada *Gulbenkian Música / Gulbenkian Arte*, esta colecção, com registos de repertório sacro desde o Barroco ao *fin de siècle*, dentro dos mesmos moldes das duas colecções anteriormente referidas, ou seja, em edições distribuídas com o jornal *Público*, que viriam, após a sua primeira distribuição com o jornal, a ser depois colocados em separado em circulação no mercado comercial de venda de discos. Incluem-se nesta série de reedições cinco gravações de repertório pré-romântico, originalmente editadas em LP em três títulos da discografia gravada para a Erato entre 1972 e 1980¹³⁸, bem como a partir de duas gravações já em formato CD, editadas na década de noventa por companhias estrangeiras - *Te Deum* de Sousa Carvalho (Cascavelle, 1991) e *Missa Sancta Caeciliae* de Haydn (Aria Music, 1994)¹³⁹.

Entre as gravações de música antiga produzidas em Portugal que foram alvo de reedição por editoras estrangeiras contam-se maioritariamente títulos originalmente editados por essas mesmas companhias, nomeadamente alguma da discografia que a Archiv Produktion e a Erato gravaram em Portugal nas décadas de setenta e oitenta. A série *Portugaliae Musica* da Archiv foi reeditada parcialmente em 2016, através de uma

¹³⁷ Este conjunto de 13 CD, vendido conjuntamente com edições do jornal *Público* em 2006, foi uma das muitas acções comemorativas do 50º aniversário da FCG. Os CD reeditados incluíam um guia de audição e notas à margem, distintas das utilizadas nas edições originais, da autoria do musicólogo Rui Vieira Nery, a par com um segundo núcleo referente a obras pertencentes à colecção de arte moderna do Centro de Arte Moderna da FCG.

¹³⁸ ID 30, 35 e 37.

¹³⁹ ID 74 e 95.

selecção de gravações pertencentes a dois títulos da colecção (*Motetten des Barock für Soli, Chor und Instrumente; Orgelwerke des 16. Jahrhunderts*)¹⁴⁰ que foram remasterizados e reeditados num CD pertencente a uma CD-Box de 50 CD, em edição limitada publicada pela DG, sob o título *Archiv Produktion – Analogue Stereo Recordings (1959-1981)*¹⁴¹.

Desde a implementação do CD na década de 1980, a Erato reeditou, sucessivamente, no novo suporte, muitas das gravações feitas com a Orquestra Gulbenkian e, especialmente, as gravações de repertório para tecla de J. S. Bach e os *Concertos para piano* de W. A. Mozart que Maria João Pires gravou em Portugal para a editora francesa entre 1973 e 1976¹⁴². Destaca-se ainda a reedição, pela Erato, de gravações do organista Antoine Sibertin-Blanc que a VC produziu e editou no catálogo da Columbia em 1968 e 1970 (respectivamente nos órgãos da Sé Catedral de Lisboa e Igreja da Pena). Trata-se de uma reedição parcial, especialmente para o mercado francês, de uma selecção de faixas pertencentes aos dois discos dedicados às *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho, que resultou no 19º volume (“L’Orgue Ibérique, Portugal”) de uma colecção da Erato, intitulada *L’Encyclopédie de l’Orgue* (EDO 219, 1970). Igualmente sob o estímulo do novo formato CD, o Ministério da Educação e Ciência de Espanha reeditou em 1990 uma selecção de títulos da colecção *Monumentos de la Musica Española*, onde se incluem os três títulos gravados por Santiago Kastner e pelos Menestréis de Lisboa no ano de 1971.

Em 2011 a Virgin Veritas reeditou num álbum duplo¹⁴³ os dois CD com gravações de música de Carlos Seixas (K. Haugsand, Orquestra Barroca da Noruega e Coro de Câmara de Lisboa) produzidas em 1994 e 1995 pela EMI-VC e editadas no catálogo da Virgin Classics que, como já foi anteriormente mencionado, em Portugal tiveram também uma reedição especial para distribuição com o jornal *Público* logo após o seu lançamento comercial no catálogo da Virgin.

De acordo com o panorama acima descrito, apesar do número de fontes reeditadas ser manifestamente reduzido quando comparado com o universo total da discografia em estudo, essas iniciativas aconteceram a partir de três estímulos principais: por interesse

¹⁴⁰ ID 9 e 11.

¹⁴¹ *Archiv Produktion – Analogue Stereo Recordings (1959-1981)*, Vários Artistas, Deutsche Grammophon-Archiv Produktion, 2016, 0289 479 5555 9, 50 CD. CD n.º 20: *Portugaliae Musica*.

¹⁴² ID 29, 21, 26, 40 e 302.

¹⁴³ *Carlos Seixas: Sonatas; Missa* Virgin Veritas, 2011, 50999 0 96349 2 3, 2 CD.

de inclusão em colecções específicas ou em versões especialmente preparadas para mercados e públicos específicos (por exemplo, as reedições da Erato das gravações de Sibertin-Blanc, especificamente para uma colecção preparada para o mercado francês, ou as edições promovidas conjuntamente com as publicações periódicas); como uma necessidade desencadeada pela introdução do suporte em CD (evidente nas reedições da PortugalSom, da colecção *Lusitana Musica* e de títulos do catálogo da Erato); por iniciativa das editoras em recuperar títulos importantes para os seus catálogos ou em selecções para edições especiais (como é o caso da Archiv). Neste último caso, estamos perante uma abordagem editorial que visa a recuperação de gravações históricas, renovando-lhes a circulação e permitindo a manutenção dos direitos desses registos dentro dos seus catálogos¹⁴⁴.

Ao contrário do que se verifica com as iniciativas de gravação para primeiras edições que, como já foi atrás discutido, estiveram sujeitas sobretudo à acção dos produtores e alguns artistas em contacto com as editoras, no caso das reedições estamos perante um processo que está mais centrado na manutenção do catálogo pelas próprias editoras e dos responsáveis pela gestão dos mesmos, salvo excepções como o caso das reedições inseridas na série *Gulbenkian Música / Gulbenkian Arte*, impulsionado pela própria FCG.

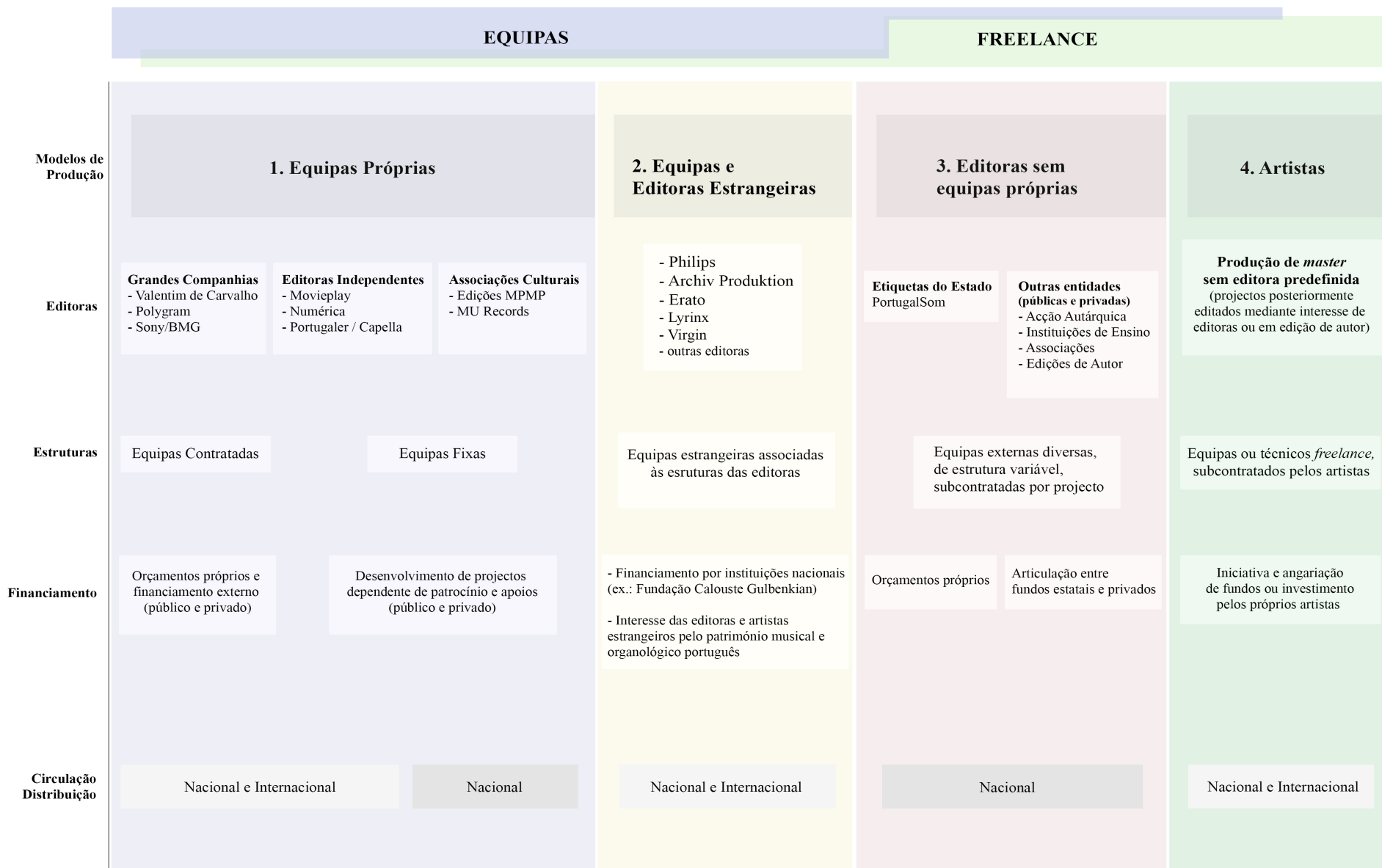
4.2. Dinâmicas e tipologias de produção

O *corpus* fonográfico em estudo permite constatar que em muitas fontes desta discografia a edição e produção estão articuladas e integradas numa mesma estrutura, ao mesmo tempo que se verifica uma quantidade significativa de casos em que o processo

¹⁴⁴ Segundo o *Copyright, Designs and Patents Act 1988* (capítulo 48), definido pelo Governo do Reino Unido, mas com expressão na União Europeia, posteriormente cimentado pela directiva 2006/226/EC da União Europeia, os direitos relativos a edições fonográficas expiravam 50 anos após o seu lançamento no mercado, o que levou a que muitas companhias tenham nos últimos anos reeditado diversos títulos antigos dos seus catálogos por forma a renovar os respectivos direitos (OJ, L 372, 27/12/2006). Em 2011 a União Europeia apresentou e aprovou uma nova directiva (2011/77EU) onde o período de duração de direitos referentes à indústria fonográfica passou de 50 para 70 anos, implementada pelos Estados Membros a partir do final de 2013. A nova directiva estipula ainda que no caso de títulos não mantidos e disponíveis no catálogo comercial das editoras, estas têm a obrigação de permitir aos artistas e produtores a sua reedição (OJ, L 265, 11/10/2011).

de produção está dissociado da posterior edição (predominante na quarta fase do período em análise (2000-2015)). Desde meados da década de 1960 até aos nossos dias, a edição fonográfica de música erudita estruturou-se a partir de dois modelos principais de produção: equipas de produção (produtores e técnicos) integradas nas estruturas das editoras, o que podemos identificar como “equipas fixas”; produtores e técnicos que são contratados por editoras ou por artistas para a produção de uma gravação e edição do respectivo *master*, e que trabalham num regime do tipo *freelance* ou que se organizam a partir da criação de empresas que prestam apenas os serviços de produção (como é exemplo os Estúdios Jorsom, de Jorge Costa Pinto).

Quadro 1 - Modelos de Produção



No contexto da música antiga em Portugal podemos identificar quatro modelos na articulação entre as dinâmicas de edição e de produção, que tomam maior predominância e que, por conseguinte, revelam diferentes orgânicas no domínio dos processos de produção (quadro 1):

1. Editoras com equipas técnicas e produtores integrados na sua estrutura, entre as quais se incluem as grandes companhias (VC, Polygram, Sony-BMG), editoras e etiquetas independentes (Movieplay, Numérica, Portugaler), ou projectos editoriais associados a entidades de acção cultural (MU Records, Edições MPMP);
2. Projectos de artistas e editoras estrangeiras, gravados em Portugal, muitas vezes pelas suas próprias equipas de produção;
3. Editoras e etiquetas com menor estrutura de recursos humanos efectivos, que subcontratam serviços de produção;
4. Projectos discográficos que são produzidos autonomamente entre artistas e produtores, fora da estrutura de uma editora, e que são posteriormente alvo de publicação e distribuição.

O quadro 1 procura esquematizar estes quatro modelos fundamentais, que assumem maior ou menor predominância em diferentes fases, mas que, de uma forma geral, acontecem em simultâneo.

O primeiro modelo conjuga diferentes tipos de entidades editoriais: grandes companhias, editoras independentes e associações sem fins lucrativos. As grandes companhias caracterizam-se por terem infraestruturas próprias de produção, impressão e duplicação em larga escala e departamentos de produção (várias equipas técnicas e equipamentos), comunicação e distribuição com implementação mundial. Por sua vez, as editoras independentes e associações culturais, normalmente de dimensões mais pequenas, tanto do ponto de vista das estruturas de recursos humanos, como de fabrico e equipamentos, optam, geralmente, por subcontratar os serviços de impressão, duplicação e distribuição a outras empresas dedicadas exclusivamente a essas áreas. Estas editoras centram os seus catálogos num menor número de artistas, ou em projectos pontuais, com equipas de produção que não fazem, obrigatoriamente, parte da sua estrutura. Como salienta Paula Abreu:

a história da indústria fonográfica e dos respectivos campos organizacionais é, desde muito cedo, uma história de relações complexas entre grandes e pequenas companhias,

entre companhias orientadas para os mercados de grande consumo, nacionais e internacionais, e companhias dirigidas a segmentos limitados do mercado, sejam eles locais ou nacionais. E, nesse contexto, a produção fonográfica há muito que conhecia uma articulação entre a grande produção, que marca o mainstream da música gravada, e a pequena produção independente, que procura responder a procura locais [...] ou a buscas e afirmações de criadores e produtores independentes (Abreu 2010: 157).

Esta dualidade está patente quando se analisa o quadro da edição fonográfica de música antiga em Portugal, entre «a grande produção» das grandes empresas, com catálogos genéricos de música erudita, a par com catálogos de outros géneros musicais (*pop*, *rock*, etc.), e as «companhias dirigidas a segmentos limitados do mercado», como é o caso das editoras e etiquetas destacadas no segundo e terceiro perfis acima descritos. No caso específico da produção fonográfica de música antiga podemos assimilar como «criadores» os intérpretes, que a par com os produtores, procuraram a afirmação do movimento da música antiga, através da produção dos seus trabalhos em edições discográficas.

O elemento comum a estes três núcleos (grandes companhias, editoras independentes e associações culturais), que se integram no modelo 1, é a sua organização a partir de estruturas fixas de edição e produção, as quais podem ou não pertencer à editora do ponto de vista laboral, mas que garantem uma orgânica sistemática, de acordo com os cânones da edição fonográfica praticados desde a segunda metade do século passado à escala da indústria fonográfica internacional – destaca-se, acima de tudo, a transversalidade das funções de produtores executivos, produtores de gravação e técnicos de som (Zagorski-Thomas 2016). No entanto, as entidades editoriais que se enquadram neste primeiro modelo diferem do ponto de vista dos recursos financeiros a que recorrem para concretizar as edições. As grandes companhias, que se mantêm activas na edição e produção de música antiga até à viragem para o século XXI, articularam o investimento próprio com financiamento externo para suportar custos de produção, mediante diferentes dinâmicas do mercado fonográfico nacional dos últimos 60 anos¹⁴⁵. Nos casos da Polygram e da Sony-BMG, estamos, inclusivamente, perante estruturas locais de empresas multinacionais com capitais próprios, e no caso da VC, perante uma empresa com orçamentos próprios e específicos para a produção discográfica em articulação com

¹⁴⁵ Ver capítulo 3.

uma *major* estrangeira (EMI), a par com apoios pontuais directos do Estado¹⁴⁶. Pelo contrário, as editoras independentes, como a Movieplay, a Numérica ou as etiquetas da Audiopro (Capella e Portugaler), bem como as Edições MPMP e a MU Records, realizam os seus projectos a partir de uma articulação entre o patrocínio privado e o apoio estatal, em alguns casos acrescido de algum investimento dessas mesmas entidades editoriais.

O enquadramento laboral entre editoras e equipas de produção não está directamente relacionado com os modelos de produção. Ou seja, verifica-se que, sobretudo no caso das empresas editoras de maior dimensão e das editoras estrangeiras, além de um modelo de equipas próprias, predominante sobretudo nas primeiras três fases em estudo (1957-1973; 1974-1985; 1986-1999), a forma de articulação com as equipas de produção começa a alterar-se a partir da última década do século XX, com muitos títulos a serem produzidos projecto a projecto, em colaborações pontuais com produtores e técnicos em regime *freelance*. João Pedro d'Alvarenga participou como produtor em gravações para todas as *majors* activas em Portugal na segunda metade da década de noventa e recorda que ao contrário do que acontecia anteriormente, nunca fez parte das estruturas das próprias companhias, tendo sido, «sempre contratado projecto a projecto» (E.9). Essa mudança de paradigma nos procedimentos das grandes editoras para com as equipas de produção é sintomática da perda de investimento das mesmas que se dá a partir desse período em relação ao mercado da música erudita, e que leva a que no século XXI estas companhias deixem de parte esse mesmo mercado.

Por sua vez, as editoras independentes que dinamizam o mercado de música antiga nos primeiros 15 anos do presente século mantêm um modelo de equipas-base fixas, cujos intervenientes podem variar consoante determinados projectos, mas em que as funções se mantêm, compostas genericamente por produtores executivos, produtores de gravação e técnicos de som. A título de exemplo, a Portugaler trabalhou com equipas de produção executiva que se foram alterando consoante cada projecto (Bárbara Viseu, João Vaz, Andreia Rios, Maria João Leitão), mantendo-se permanente a acção de Paulo Jorge

¹⁴⁶ Apesar do florescimento do mercado de música erudita gravada em Portugal entre o final da década de oitenta e durante a de noventa, que fez com que companhias como a Polygram e a BMG entrassem nesse mercado, em competição com a EMI-Valentim de Carvalho, e também com a Movieplay, através de capitais e investimento próprio para as edições que produziram e editaram nos seus catálogos, essas grandes companhias (Polygram, BMG e Valentim de Carvalho) também procuram, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1990, apoios estatais e patrocínios privados para concretizar as suas edições de música erudita, o que já deixa adivinhar o quadro em que outras empresas (Numérica, Portugaler, MU Records, MPMP) agem em pleno século XXI. Como analisado no capítulo 3, essas companhias multinacionais viriam, na transição para o século XXI a deixar de editar no domínio da música erudita.

Ferreira (gerente da empresa Audiopro e das suas etiquetas), que se ocupou tanto da produção executiva como das funções de técnico de som e responsável pela edição digital da gravação, funções que nos catálogos Portugaler e Capella estão sempre sob sua responsabilidade, contando ainda com a participação regular de Jorge Simões da Hora, igualmente como técnico de som. Por sua vez, a produção e direcção de gravação esteve regularmente a cargo de João Vaz ou de João Pedro d'Alvarenga. Também no caso da Numérica assiste-se a uma estrutura mais ou menos fixa, como recorda Fernando Rocha, dono da editora:

Na nossa estrutura, eu estava na parte da gravação (técnica). Tínhamos um produtor. Houve três produtores que trabalharam connosco: um deles foi o Fredrick Gifford, professor de composição e músico e compositor também, americano, outro foi o Dimitris Andrikopoulos, também é compositor e produtor... Portanto, foram os produtores com quem fizemos mais discos. Eu também fiz produção, mas eles foram quem, nos últimos anos, fez a produção, direcção de gravação, a parte, digamos, musical. Não a parte de produção de áudio, mas a parte de produção musical.

Outras vezes os próprios músicos traziam alguém em quem confiavam, e que gostavam que estivesse presente. Portanto, basicamente era esse o processo.

Depois na parte das capas, tínhamos um designer da casa, que assegurava as capas e todo o material gráfico. E depois tínhamos a parte da distribuição, e da loja *online*, etc. (E.5).

No entanto, enquanto que a Numérica e a Portugaler são marcas enquadradas em estruturas empresariais, com recursos humanos que contemplavam diferentes intervenientes para diferentes áreas (produção executiva, comunicação, distribuição, produtores de gravação, técnicos de som) e trabalhavam com diferentes intérpretes, a MU Records e as Edições MPMP são projectos integrados em associações culturais no domínio da produção artística, que têm igualmente equipas próprias, mas concentradas num número menos expressivo de intervenientes, que permite diminuir os custos de produção e de gestão dos catálogos. A MU Records é o caso em que isso é mais notório pelo facto de se centrar num modelo em que o autor dos projectos assume o controlo de todo o processo de gravação, produção e edição:

Centralizo todo o processo desde o *management* e produção à direcção artística, edição, montagem, design, paginação, fotografia, vídeo, etc. Mas foi para isso que nasceu a Arte das Musas, para dar corpo institucional aos meus próprios projectos conceptuais (E.6).

Filipe Faria tem uma estrutura fixa dentro do mesmo modelo de funções convencionado e já descrito acima. No entanto, essas funções são, na sua maior parte,

levadas a cabo pelo próprio Filipe Faria, garantindo assistentes de produção e da parte técnica quando necessário, mas assumindo uma acção de artista/produtor/editor.

O modelo 2 identifica produções originalmente feitas por, ou para, editoras estrangeiras, não se incluindo aqui os casos em que a produção de uma gravação é feita sem qualquer ligação a uma editora (modelo 4) e que são posteriormente apresentadas e editadas por companhias estrangeiras. Neste modelo é possível verificar uma maior variedade do ponto de vista das equipas de produção e da sua articulação com as editoras e artistas. As fontes discográficas produzidas em Portugal para edição em editoras estrangeiras concentram-se em dois núcleos principais: a discografia promovida pela FCG com a colecção *Portugaliae Musica* (Philips e Archiv Produktion), e depois para a Erato e outras companhias discográficas estrangeiras, em que as equipas de produção pertenciam à estrutura das próprias editoras; e gravações pontuais de intérpretes estrangeiros efectuadas em Portugal, que, na sua maior parte, estão também a cargo de produtores e técnicos estrangeiros associados às editoras, que se deslocam a Portugal para esse efeito. Estas gravações têm como denominador comum a gravação de repertório português, bem como uma quantidade significativa de registos de instrumentos históricos, com destaque para as gravações em órgãos históricos portugueses ao longo da segunda metade do século passado a cargo de equipas estrangeiras (E. Power Biggs em 1957 Gertrud Mersiovsky em 1974, Dorthy de Rooij em 1990¹⁴⁷, Irmtraud Krüger em 1991, ou José Luís Uriol em 2000) e, no século XXI, o predomínio de gravações de repertório instrumental e operático português do século XVIII, desta feita com equipas de produção que incluem a participação de intervenientes estabelecidos em Portugal e exteriores às editoras, como acontece com a discografia do Divino Sospiro para a editora italiana Dynamic¹⁴⁸, ou o CD *Rabbia, furor, dispetto*, pelo Concentus Peninsulae (Vasco Negreiros) para a etiqueta francesa Paraty¹⁴⁹. Há, no entanto, casos em que esses projectos, cuja gravação é produzida em solo nacional, resultam de iniciativas integradas em projectos mais abrangentes, como programações de concertos ou planos de patrocínio à gravação de repertório nacional, como são exemplo diversas iniciativas promovidas pela FCG ao longo das décadas de 1980 e 1990.

¹⁴⁷ Em 1988 a organista holandesa Dorthy de Rooij gravou em Portugal, no órgão da Capela da Universidade de Coimbra (ID 278), dessa feita com a gravação a ficar a cargo dos serviços técnicos dos estúdios Valentim de Carvalho (Hugo Ribeiro e José de Carvalho).

¹⁴⁸ ID 235, 248 e 345.

¹⁴⁹ ID 283.

A FCG assume-se como a instituição com o maior índice de acção mecenática neste domínio ao longo das diferentes fases, tanto através do investimento na já referida discografia gravada pelos agrupamentos da própria fundação como também através do patrocínio de projectos discográficos de outros intérpretes – contam-se 39 edições de gravações feitas em Portugal com o apoio ou investimento directo da FCG, o que corresponde a 14 % (um número apenas ultrapassado pelo conjunto de entidades do Estado). Além das diversas gravações nacionais que a FCG patrocinou, importa destacar ainda o patrocínio a edições dedicadas a repertório português levadas a cabo por intérpretes e editoras estrangeiras, dentro e fora de Portugal, o que permitiu alargar a quantidade de obras e compositores portugueses registados em fonogramas.

Se bem que tenha optado por não editar directamente discos, a Fundação associou-se, ao longo dos anos, a diversas editoras fonográficas para a produção de séries ou de álbuns isolados. Uma grande parte desta discografia apresenta como intérpretes a Orquestra e/ou o Coro Gulbenkian, num repertório que é variado, mas em que foi sempre dado especial destaque à Música Portuguesa, da polifonia dos séculos XVI e XVII a obras sacras e concertantes dos séculos XVIII-XIX e aos autores contemporâneos, com destaque para Emmanuel Nunes. A partir do início da década de 1980, o Serviço de Música passou igualmente a apoiar a gravação de Música Portuguesa por intérpretes internacionais destacados, como os grupos A Capella Portuguesa, La Chapelle Royale, Clemencic Consort, Concerto Köln, Currende Ensemble, Huelgas Ensemble, The Sixteen, Pra Cantione Antiqua e Tallis Scholars. As editoras associadas incluem as marcas Adès, Ania, Chandos, Cascavelle, Coriolan, Deutsche Grammophon, EMI, Erato, FNAC Musique, Gymel, Hyperion, Lyrinx, Movieplay, Musifrance, Nimbus, Oehm, Philips e Sony, entre outras (Esgaio & Vieira 2008: 130).

A FCG teve também um papel importante na articulação com iniciativas de promoção da cultura nacional, como é o caso do co-patrocínio que garantiu a muitas das edições discográficas de música antiga apoiadas pela Lisboa'94, incluídas num programa mais alargado da FCG, onde se destacam os seguintes álbuns: *Canções, Vilancicos e Motetes Portugueses*¹⁵⁰ pelo Huelgas Ensemble, sob direcção de Paul Van Nevel; *Batalhas e Meios Registos*¹⁵¹ de Joaquim Simões da Hora; a primeira gravação da *Missa, Dixit Dominus e Tantum Ergo* de Carlos Seixas, a par com música instrumental do mesmo compositor, em dois CD ao cargo de Ketil Haugsand, da Orquestra Barroca da Noruega

¹⁵⁰ ID 255.

¹⁵¹ ID 98.

e do Coro de Câmara de Lisboa¹⁵²; *Music of the Portuguese Renaissance*¹⁵³, do Pro Cantione Antiqua, sob direcção de Mark Brown; *Music from Renaissance Coimbra*¹⁵⁴, de A Capella Portuguesa (Owen Rees). Parte destas edições foram publicadas em etiquetas internacionais de prestígio, como a Sony ou a Virgin Classics, o que permitiu uma importante circulação deste repertório à escala internacional. Este é um contexto que não é de todo novo, uma vez que já a partir do final da década de 1980 se intensifica a atenção dos intérpretes internacionais (The Sixteen, The Tallis Scholars, The William Byrd Choir, entre outros) em torno do repertório português, com especial destaque para a polifonia sacra. A FCG patrocinou muitas dessas gravações, além da regular discografia dos seus agrupamentos residentes.

Conciliando as edições promovidas pela FCG, gravadas e produzidas em Portugal, e outras edições gravadas em Portugal editadas e produzidas por equipas estrangeiras contam-se um total de 59 edições enquadradas neste segundo modelo, o que é um número significativo que corresponde a um quarto (20%) do total de edições em estudo.

No modelo 3 destaca-se a etiqueta do Estado, Discoteca Básica Nacional/PortugalSom, cuja coordenação artística e executiva do catálogo era da responsabilidade da Divisão de Música da SEC, mas que nunca integrou uma equipa de produção própria, contratando esses serviços a empresas como a VC ou a Jorsom, ao mesmo tempo que estabeleceu parcerias com a Hungaroton, para gravações na Hungria, onde as equipas técnicas pertenciam à companhia discográfica húngara¹⁵⁵. Incluiu também no seu catálogo projectos discográficos previamente gravados, como por exemplo uma gravação de Sonatas de Carlos Seixas que Cremilde Rosado Fernandes gravou em Bamberg em 1987 e que só viria a ser produzida e editada comercialmente em 1991 para o catálogo da PortugalSom. Outro exemplo paradigmático deste modelo é a editora Arkhé Music que subcontrata os serviços de produção à Artway, ficando a cargo da editora a produção executiva e a concretização editorial das edições.

Nos modelos 1, 2 e 3, os artistas podem ser contratados pelas empresas para cada projecto, podem, ou não, receber *cachet* ou *royalties*, mas raramente pagam para gravar.

¹⁵² ID 93 e 108.

¹⁵³ *Music of the Portuguese Renaissance*. Pro Cantione Antiqua, Mark Brown, Celia Harper, Robert Aldwinckle, Hyperion, 1994, CDA66715. CD.

¹⁵⁴ *Music from Renaissance Coimbra*. A Capella Portuguesa (Owen Rees), Hyperion, 1994, CDA66735. CD.

¹⁵⁵ ID 53, 59, e 79.

Manuel Morais recorda que nos discos que gravou para a VC, «eles é que pagavam. Faziam tudo. Pagavam aos músicos, tudo. Tudo gravado em Paço d'Arcos» (E.13). Também Gerhard Doderer corrobora o facto da VC ser um caso isolado na contratação dos artistas, recordando que em outras editoras «pagavam em discos. Na Valentim de Carvalho pagavam, mas pouco. Depois, nas outras editoras, não» (E.7). Também na discografia que Manuel Morais levou a cabo com os Segréis de Lisboa para a etiqueta Portugaler os artistas eram contratados e pagos para esse trabalho de gravação, o que representa, no quadro da quarta fase (2000-2015) do período em estudo, um caso isolado.

O modelo 4 centra-se na concretização da gravação sonora até ao *master* final, sendo, normalmente, os custos de produção suportados pelos próprios músicos, ou através de fundos que os mesmos conseguem angariar. Neste modelo as editoras estão dissociadas do processo de produção, acabando muitas vezes os próprios músicos por decidir enveredar por uma edição de autor, como é exemplo o primeiro CD de Os Músicos do Tejo, *Sementes do Fado*¹⁵⁶. Este modelo é também muito comum em edições realizadas por instituições de ensino, associações culturais, instituições religiosas ou entidades autárquicas, que pela sua natureza não têm estruturas de produção, mas que acabam por editar esporadicamente em nome próprio, como publicações das próprias instituições ou num enquadramento de edição de autor, como acontece em títulos promovidos por instituições tão diversas como a Associação Músicos XXI, a Academia de Música de Santa Cecília, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, os Antigos Orpheonistas da Universidade de Coimbra, a Santa Casa da Misericórdia de Tomar ou a Câmara Municipal de Óbidos. Neste contexto os modelos de produção são muito variáveis, acontecendo muitas vezes prescindir-se da figura do produtor, por forma a reduzir os custos associados, bem como pelo facto de algumas destas edições serem dirigidas pelos directores dos próprios projectos musicais.

Algumas edições produzidas em Portugal e publicadas por editoras internacionais enquadram-se neste quarto modelo, como é exemplo a discografia de Os Músicos do Tejo para a Naxos, cuja direcção de gravação e realização do produto sonoro estiveram a cargo de dois técnicos estabelecidos em Portugal (Pierre Lavoix e Jean Gauthier), ou o CD *Historic Organ (1765) São Vicente de Fora*¹⁵⁷, gravado por João Vaz e produzido em Portugal em 2006 (pelo próprio intérprete, conjuntamente com os técnicos Paulo Jorge

¹⁵⁶ ID 230.

¹⁵⁷ ID 267.

Ferreira e Jorge Simões da Hora, mas apenas editado pela IFO Classics (editora alemã) em 2014. Neste modelo, os artistas garantem a concretização do *master* para posterior publicação a cargo de editoras que demonstrem interesse, ou através de uma edição de autor que o próprio artista realiza. Consequentemente, este modelo suprime a acção tradicional da editora enquanto responsável por todo o projecto desde o início até ao fim, uma vez que, numa primeira fase e até à entrega do *master* à editora, o artista assume a acção de produtor executivo.

Um aspecto comum aos modelos 3 e 4, e pontualmente ao modelo 2, é o facto de as equipas de produção serem constituídas por empresas ou intervenientes externos à produção executiva e à editora. Deste modo, as equipas de produção variam consoante cada projecto, pelo que tanto se verificam casos de equipas convencionais, compostas por um produtor e um técnico de som, podendo verificar-se também em alguns casos a presença de um assistente musical, ao mesmo tempo que assistimos a gravações em que as funções tradicionais do produtor e técnico de som são levadas a cabo pela mesma pessoa, ou ainda a gravações cuja responsabilidade técnica e de produção está a cargo dos próprios artistas.

Estes quatro modelos reflectem-se na actividade das equipas de produção, nomeadamente na forma de interacção e contratação dos produtores e dos técnicos, que tanto podem fazer parte da estrutura das empresas, como podem apenas ser prestadores de serviços, o que leva a uma maior dispersão de editoras para as quais estes trabalham.

4.2.1. Tipologias de gravação

O conjunto de fontes em estudo reúne gravações registadas em espaços de natureza diversa. A escolha do local de gravação para um projecto discográfico está dependente de vários aspectos, sejam eles de ordem artística ou técnica, que estão directamente relacionados com o processo de produção e que podem, por sua vez, influenciar a forma como artistas e equipas de produção preparam uma gravação, bem como as condições em que a mesma se desenrola.

A discografia de música antiga em análise, no que se refere a tipologias de espaços de gravação, pode ser dividida genericamente em dois núcleos: as gravações em estúdio e as gravações em espaços externos ao estúdio. Nesta última incluem-se locais de natureza

diversa, desde espaços históricos (igrejas, conventos, mosteiros, palácios), museus, salas de concerto, teatros, entre outros espaços.

No universo total de 335 títulos apurados é evidente a supremacia de gravações em espaços históricos, salas de concerto, auditórios e outros locais (289 títulos: 86%), estando a gravação em estúdio reduzida a um número de 45 edições. Entre os outros locais de gravação verifica-se uma predominância dos espaços históricos, com destaque para o património monumental sacro, seguindo-se as salas de concerto de diferentes formatos e contextos, e depois outros espaços enquadrados no domínio do património cultural, como palácios ou museus. O gráfico 7 esquematiza a distribuição de gravações pelos diferentes grupos de locais identificados.

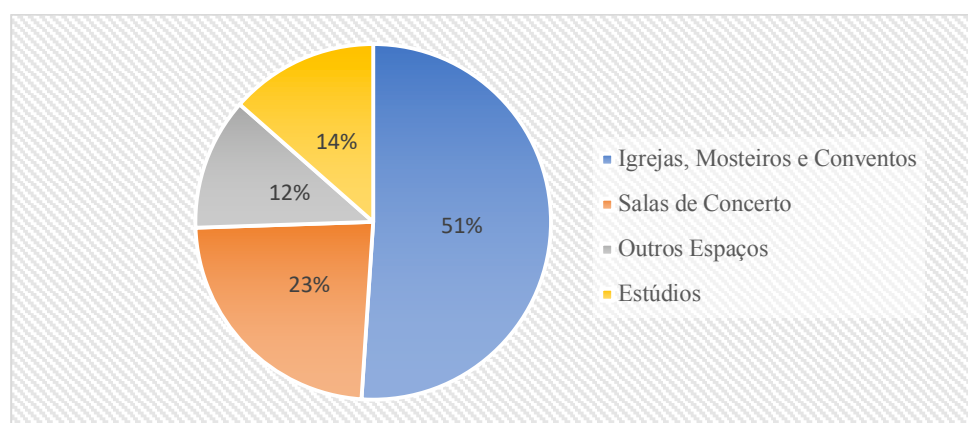


Gráfico 7 - Distribuição de tipologias de espaços de gravação

Dentro do núcleo de gravações fora de estúdio contam-se 170 edições que resultam de registos efectuados em espaços históricos de âmbito religioso (igrejas, mosteiros, conventos, catedrais, capelas), que consiste na maioria do *corpus* em estudo (51%). A escolha desses espaços está, na maior parte dos casos, directamente relacionada com o repertório (sacro) em gravação, bem como com o património organológico, em que espaços como as catedrais de Lisboa, Porto, Faro, Évora, Braga, ou a Capela da Universidade de Coimbra e a Basílica do Palácio de Mafra, assumem especial destaque para a gravação de música para órgão. No entanto, registam-se também algumas gravações de repertório profano ou instrumental (não organístico) que são efectuadas nesses mesmos espaços, como é o caso do LP *Carlos Seixas: Sonatas* interpretadas ao

clavicórdio por Bernard Brauchli em 1983 e gravadas na Igreja da Pena (Lisboa)¹⁵⁸, ou de diversas gravações de música orquestral que tiveram lugar na Igreja da Cartuxa, em Caxias (por exemplo da Nova Filarmonia Portuguesa ou da Orquestra Metropolitana de Lisboa).

Entre os locais mais utilizados para gravação dentro deste núcleo de espaços religiosos destacam-se os seguintes: Igreja do Mosteiro de São Vicente de Fora (21 gravações conhecidas), Igreja da Cartuxa, em Caxias (18), Igreja Anglicana de São Jorge (13), as sés catedrais de Évora (10), Braga (8), Capela da Universidade de Coimbra (8), a Igreja da Graça, em Lisboa (6), a Basílica do Palácio de Mafra (5), o Mosteiro de São Bento da Vitória no Porto (5), as sés do Porto (5) e Lisboa (5).

No domínio das gravações efectuadas em salas de concerto, onde se deve ainda incluir aquelas efectuadas em auditórios de instituições municipais e de ensino, salões nobres e teatros, conta-se um total de 76 títulos. Aqui destacam-se o Grande Auditório da FCG (12 gravações), os auditórios do Centro Cultural de Belém (7) e a Sala Suggia da Casa da Música (3), o Salão Nobre e Aula Magna da Universidade de Lisboa (9), o Teatro Nacional de São Carlos, local onde foram gravados cinco dos seis discos efectuados em salas de teatro nacionais, e, mais recentemente, o auditório da ESML (8) e o Salão Nobre do Instituto Superior de Economia e Gestão (ISEG) da Universidade de Lisboa (3).

Finalmente, entre os espaços históricos e locais externos ao estúdio, contam-se 40 gravações que tiveram lugar em outros espaços que não salas de concerto ou locais religiosos, predominando neste grupo os espaços do sector patrimonial, como é o caso dos palácios (6) – não se contabilizam aqui gravações em igrejas, basílicas e capelas conexas a palácios (por exemplo, a Basílica do Palácio de Mafra) -, e, maioritariamente, dos museus. Neste último caso, contam-se 12 gravações, com predominância do Museu Nacional da Música (7) e um dos seus tesouros, o cravo histórico construído por José Joaquim Antunes (1758), alvo de diversas gravações, dentro e fora do museu.

Outro aspecto relevante que se verifica em algumas edições é a gravação, para um mesmo álbum, em mais de um único local. Quando isso se verifica os locais escolhidos são, geralmente, de natureza semelhante. Um exemplo é o disco *Música no Mosteiro dos Jerónimos*¹⁵⁹, que conjuga polifonia vocal dos séculos XVI e XVII, gravada na Capela de

¹⁵⁸ ID 45.

¹⁵⁹ ID 85.

São Jerónimo (Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa), intercalada com uma selecção de música para órgão solo, cujas gravações tiveram lugar na Sé Catedral de Braga e na Capela da Universidade de Coimbra. Outro exemplo deste tipo de produção a partir de gravações parceladas por diferentes locais está patente no CD *Matinas de Natal, Responsórios e Vilancicos dos Séculos XVI-XVII*, do Coral Vértice, com gravações no Convento de São Paulo (Redondo, Alentejo) e na Igreja de São Domingos de Benfica (Lisboa).¹⁶⁰ Também se incluem neste caso diversas edições de música para órgão que reúnem gravações em diferentes locais, como é o caso dos volumes das colecções *Portugaliae Monumenta Organica* ou *Os Mais Belos Órgãos de Portugal*, bem como álbuns isolados, em um único volume, como é o caso de gravações em diferentes instrumentos dos arquipélagos dos Açores e Madeira, ou gravações de selecções de órgãos nacionais, como o CD *Batalhas e Meios Registos* de Joaquim Simões da Hora (Sé de Faro e Capela da Universidade de Coimbra) e *A Influência da Música Italiana para Tecla*, gravado por João Paulo Janeiro (Sé de Évora e Igreja das Mercês, Lisboa)¹⁶¹, ou gravações de intérpretes estrangeiros como é o caso dos discos que Dorthy de Rooij, entre outros organistas, dedicou ao registo do património organístico português.

Fora do estúdio destaca-se ainda um tipo particular de tipologia de gravação que são os registos em concerto, um modelo que tem vindo a tornar-se mais usual desde o final da década de 1990 até aos nossos dias, e que tem procedimentos diferentes daqueles que se verificam numa gravação produzida autonomamente. Como explica Robert Philip esta tipologia de gravação permite reduzir os custos de produção, ao mesmo tempo que pode ser um aliciante enquanto registo do momento único do concerto - nem sempre sincero, uma vez que são usuais as sessões extra de gravação para suprimir algumas incorrecções, secções que não saíram dentro da qualidade musical exigida, ou artefactos indesejados que podem ocorrer durante o concerto gravado.

there has developed a market for so-called 'live' recordings. This has partly been driven by economics, it obviously being cheaper to issue a recording of a concert than to book separate recording sessions. But it also represents a response to a feeling that the highly edited studio recordings have, in many cases, become a little predictable and dull. [...] 'live' recordings cannot have mistakes in them. Most recordings of concerts are corrected with editing, either from combining more than one concert, or by engaging the musicians for a 'patching' session. To shift the metaphor slightly, we seem to want our cake and to

¹⁶⁰ ID 56.

¹⁶¹ ID 140.

eat it: we want the excitement of the live event without any uncertainties (Philip 2004b: 246).

O número total de edições em estudo que assentam em gravações em concerto é de 17 títulos, editados entre os anos de 1995 e 2013. Exceptuando a discografia da Orquestra Barroca da Casa da Música, que reúne três CD gravados ao vivo na Sala Suggia (o total de edições desta orquestra dentro do âmbito em estudo), os restantes títulos de gravações em concerto estão distribuídos por diferentes artistas. Entre esses artistas, há um conjunto cuja restante discografia assenta em gravações autónomas, que não em concerto (Grupo Vocal Olisipo, Vozes Alfonsinas, Capella Duriensis, Helena Sá e Costa, Antoine Sibertin-Blanc, Joaquim Simões da Hora, o agrupamento La Batalla de Pedro Caldeira Cabral), ao mesmo tempo que os organistas Franz Lehrndorfer, Giampaolo Di Rosa e o grupo Arte Real Ensemble e Coro Ricercare, apenas contam na discografia em estudo uma única gravação cada, que consistem em gravações de concerto.¹⁶² Desta forma, estas diferenças, dentro de um núcleo tão reduzido, permitem perceber que se trata de uma prática pontual, episódica, sem implementação enquanto modelo específico de produção, ao mesmo tempo que no caso específico das edições com gravações da Orquestra Barroca da Casa da Música pode-se verificar uma prática mais regular, como uma solução de rentabilizar a disponibilidade do efectivo orquestral e reduzir os custos da produção e edição discográfica de cada título.

No domínio da gravação em estúdios (45 títulos), destacam-se os seguintes espaços: Estúdios VC (13), Aurastudio/Numérica (9), Estúdios Namouche/Movieplay (6).

Ao longo das quatro fases históricas delineadas anteriormente para o enquadramento da produção discográfica de música antiga em Portugal entre 1957 e 2015, verifica-se que as gravações realizadas nestes três estúdios e os períodos em que acontecem estão directamente relacionadas com a implementação no mercado das editoras aos quais estavam ligados¹⁶³. As gravações nos Estúdios VC que se incluem na discografia em estudo foram praticamente todas realizadas nas décadas de 1970 e 1980,

¹⁶² Na base de dados no apêndice 1 encontram-se duas entradas com participação do Arte Real Ensemble e Coro Ricercare (sob direcção de Ketil Haugsand), sendo que correspondem à mesma gravação (*Te Deum* de 1769 de João de Sousa Carvalho), inicialmente editada parcialmente em 1998 no seio da colecção *Os Sons da Expo 98* (ID 133) e posteriormente, em 2002, editada integralmente na colecção *Museu dos Sons* (ID 318), a partir de gravações em diferentes locais (Igreja Anglicana de Lisboa, Convento do Beato e Sé Catedral de Évora).

¹⁶³ Ver capítulo 3, gráfico 5.

sendo que, por sua vez, as gravações realizadas nos Estúdios Namouche aconteceram entre os anos de 1986 e 1999 (período em que a Movieplay é uma das principais forças editoriais do mercado nacional de música antiga) e o Aurastudio da Numérica entre 1993 e 2012.

Por último, contam-se ainda nove gravações realizadas fora de Portugal, que viriam posteriormente a ser finalizadas e editadas por etiquetas portuguesas.

No contexto da produção discográfica de música antiga é permanente uma predilecção para a gravação em espaços históricos, tanto pela acústica privilegiada para uma reprodução o mais aproximada ao contexto em que o repertório gravado foi originalmente praticado, mas também por necessidade eminente no caso dos órgãos históricos, ou de um instrumento que esteja preservado num museu ou palácio, sob condições de grande especificidade que dificultam, ou impossibilitam, a sua deslocação para fora dos respectivos espaços. Por outro lado, quando essa deslocação é possível, os custos de produção aumentam significativamente, pelo que são escassos os casos em que isso se verifica. Um desses raros exemplos foi a gravação do *Concerto em Lá maior* e sonatas para cravo de Carlos Seixas pelos Segréis de Lisboa e o cravista espanhol José Luís Uriol, para a etiqueta Portugaler, que teve lugar no Palácio de São Marcos (Coimbra), com o cravo J. J. Antunes do Museu Nacional da Música.¹⁶⁴

No caso dos estúdios, os técnicos já conhecem o espaço e a forma como determinado tipo de captação resulta, o que permite acumular uma experiência mais regular do ponto de vista das variáveis em questão. Isso não é assim numa gravação em concerto ou num espaço diferente do estúdio, com salienta Duarte Pereira Martins que destaca outros aspectos condicionantes além das questões acústicas do local:

Os principais desafios são de dois tipos. Primeiro, a possível fragilidade do instrumento, que faz com que seja por vezes difícil ter alguma referência prévia do seu som, o que leva a que o som final seja, muitas vezes, um compromisso possível. Em segundo lugar, sobretudo no caso dos órgãos (mas não só), a necessidade de adaptação ao espaço possível (E.4).

A gravação fora do estúdio, em espaços históricos ou salas de concerto, pode ser um aliciente para intérpretes, produtores, mas também para os técnicos, sendo que os desafios para cada um desses intervenientes são diferentes em cada espaço, o que torna o

¹⁶⁴ ID 153.

trabalho de gravação mais complexo. Cremilde Rosado Fernandes, cuja discografia reúne gravações tanto em espaços históricos como em estúdio, destaca o carácter de naturalidade que os locais históricos permitem conferir ao executante e ao resultado sonoro:

nós [intérpretes], e os técnicos, preferíamos às vezes espaços naturais, e não o estúdio. Por exemplo, o [Francisco] Xavier Baptista¹⁶⁵ gravei-o em estúdio, que era muito seco. Não ajudava a potenciar o som do instrumento. Ao passo que os espaços, apesar dos riscos dos ruídos exteriores, são mais naturais para a música que se toca, sobretudo se for música do século XVIII e se for gravada num palácio ou numa igreja, eu acho que facilita bastante (E.2).

No entanto, como salienta João Pedro Castro, técnico de som que trabalhou para a Movieplay durante largos anos e posteriormente participou em outros projectos a título *freelance*, «as condições acústicas do local onde se vai gravar condicionam, às vezes, e muito. Às vezes, aquilo que parece um bom local de gravação, com uma boa reverberação e afins, pode causar algumas dificuldades» (E.10). Pedro Caldeira Cabral recorda algumas dessas condicionantes em duas gravações com o seu grupo La Batalla, em locais históricos (Mosteiro da Batalha e Igreja da Cartuxa), respectivamente para o álbum *Cantigas d'Amigo* (1984) e *Muito me Tarda o Meu Amigo, na Guarda* (2000)¹⁶⁶:

Posso referir o caso concreto do projecto do disco *Cantigas d'Amigo* do La Batalla, realizado durante uma semana em que o grupo viveu internado com os técnicos Hugo Ribeiro e José de Carvalho dentro de uma sala do Mosteiro da Batalha. Iniciávamos o trabalho às 10 horas e saímos apenas para almoçar e jantar, retomando o trabalho à noite para evitar a captação de ruídos parasitas vindos da estrada nacional (particularmente os dos camiões). Perderam-se muitos *takes* bons por causa desses ruídos. Mais tarde tivemos uma experiência muito semelhante com a gravação do CD do La Batalla *Muito me Tarda o Meu Amigo, na Guarda* gravado pelo José Fortes na Igreja da Cartuxa em Algés e no qual a perturbação era causada pelos pássaros no exterior da igreja (E.15).

Filipe Faria também salienta a tentativa de adequação do local de gravação de acordo com o tipo de repertório: «a preferência vai para espaços com características acústicas óptimas para o repertório a trabalhar, mas as limitações de acesso, custos, logística são uma infeliz realidade... A escolha é sempre entre o ideal e o possível» (E.6). Deste ponto de vista, é revelador constatar que na discografia dos projectos Sete Lágrimas

¹⁶⁵ ID 54.

¹⁶⁶ ID 48 e 332.

e Noa Noa, liderados por Filipe Faria, muitas das gravações de repertório que se estende desde o século XV até ao século XVIII acabam por acontecer em espaços que não se enquadram nessa relação cronológica desejada, como é o caso recorrente da ESML. Por sua vez, Teresita Gutierrez Marques, maestrina do Coro de Câmara de Lisboa, refere que os diferentes locais utilizados para a gravação da discografia que o coro tem levado a cabo desde 1990, tem acontecido em «espaços diferentes, mas não especificamente por causa do repertório», resultando essa escolha numa solução que pode estar dependente das características acústicas do local, mas também da disponibilidade do mesmo:

Gravámos o primeiro CD na Igreja Anglicana [Igreja de São Jorge, Lisboa], mas depois tivemos de deixar de gravar lá porque tínhamos inimigos naturais: os aviões, e outros ruídos. Depois houve um rapaz do Coro [de Câmara de Lisboa] que sugeriu irmos gravar em Santos-o-Novo, porque é um local isolado. Mesmo assim tínhamos às vezes um ou outro comboio. Mas era melhor. É um sítio óptimo para gravar, mas pagamos para fazer lá as sessões de gravação (E.18).

As gravações em estúdio que se verificam na discografia em estudo estão maioritariamente relacionadas com as edições de empresas como a VC (com 12 títulos que resultam de gravações em estúdio), a Movieplay (6) e a Numérica (9), uma vez que estas companhias tinham os seus próprios estúdios, e procuravam rentabilizá-los quando possível. As restantes gravações em estúdio encontram-se dispersas por diferentes entidades, cujos serviços de estúdio são pontualmente subcontratados pelas editoras¹⁶⁷. Por conseguinte, a partir do período em que as mesmas deixam de estar activas no mercado são episódicos os casos de gravações em estúdio, como se verifica na quarta fase do período histórico em estudo, entre 2000 e 2015. Exceptuando as empresas com estúdios próprios – principalmente os Estúdios VC, os Estúdios Namouche (Movieplay) e o Aurastudio (Numérica) – as gravações deste tipo são um custo acrescido à produção, pois obrigam ao aluguer ou contratação do estúdio. No entanto, mesmo nessas empresas, verifica-se uma quantidade significativa de edições que foram gravadas fora dos estúdios, em locais históricos, como é o caso da Igreja da Cartuxa, em Caxias (Lisboa), que é um dos locais mais utilizados para gravações, nomeadamente pela VC, e por outras editoras independentes sem estúdios próprios. O mesmo se verifica com a Movieplay, cujos títulos de música antiga contaram com algumas gravações nos seus próprios Estúdios

¹⁶⁷ Entre esses casos, incluem-se os estúdios da Rádio Triunfo, utilizados para gravações da EN (ID 17 e 266) e da etiqueta Orfeu (ID 47), os próprios estúdios da EN (ID 111), os Estúdios Jorsom (ID 79 e 294) ou o Angel Studio 2 (ID 293).

Namouche, como é o caso de dois discos dos Segréis de Lisboa (*Música de salão no tempo de D. Maria I; Modinhas e Lunduns; Música na corte de D. João V*)¹⁶⁸, mas também com gravações externas, seja por imposição da gravação de instrumentos históricos (com destaque para o órgão), seja pela preferência por locais históricos, na perspectiva de evocar uma acústica condizente com os espaços de prática do repertório gravado na época da sua composição original. É o caso do Palácio Fronteira, utilizado pelos Segréis de Lisboa para gravar o disco *Música Maneirista Portuguesa*¹⁶⁹, a Igreja do Convento dos Capuchos para o CD *La Portingaloise*¹⁷⁰, e a Igreja de São Tiago de Óbidos para dois discos de música sacra – *Obras Sacras: João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos; José Joaquim dos Santos: Stabat Mater, Miserere*¹⁷¹.

Enquanto que muitas vezes as editoras com estúdio e pessoal técnico fixo preferem rentabilizar esses recursos, no caso das outras editoras esse custo é raramente contabilizado, inclusivamente pelo facto de, maioritariamente, os intérpretes e produtores de música erudita (em especial de música antiga) preferirem os espaços com acústica natural: salas de concerto ou espaços históricos. É nestes locais que os músicos se sentem mais confortáveis e mais próximos do contexto do concerto. Esta é uma questão muito valorizada sobretudo pelos intérpretes, os quais, na sua maioria, tendem a não dissociar a gravação para edição fonográfica da performance musical em concerto, procurando, muitas vezes, replicar em disco uma versão aprimorada da execução para o público, ou no contexto do espaço em que essa prática costuma acontecer (locais históricos e salas de concerto). Como Colin Symes defende, a gravação sonora, e a sua assimilação por intérpretes, agentes intervenientes na indústria fonográfica e público tem, tradicionalmente, sido condicionada por um discurso global que coloca a performance em concerto como o centro da prática e fruição musical:

in classical music circles [...] they never threw over the idea that the concert was the ultimate articulation of music and that the phonograph should defer to it. Modes of representing classical music on disc that have abandoned this concert benchmark have tended, with rare exceptions, to be marginalized. In this context, the concert discourse fulfils a "keystone" function. That is, it is a discourse upon which other discourses rest,

¹⁶⁸ ID 100, 126 e 127.

¹⁶⁹ ID 57.

¹⁷⁰ ID 99.

¹⁷¹ ID 117 e 125.

and without which other supporting discourses cannot stand [...]. In the case of classical recording, the concert discourse governs not just the representation of classical music on record but also the way it is evaluated and reviewed. It thus outlaws certain forms of phonographic representation and provides a clear benchmark for distinguishing good recordings from bad ones. In a context where other attitudes to recording have certainly been espoused, the keystone discourse is critical in positioning listeners' reactions to recordings, determining their phonographic attitudes by creating a sense of rightness for certain acoustic representations and wrongness for others. It also serves to generate correlative micropractices associated with listening to records that, in effect, support the keystone but are meaningless on their own (Symes 2004: 7).

Apesar da grande importância conferida à gravação em espaços de acústica natural, preferencialmente associados à prática do repertório gravado ou às rotinas concertísticas dos intérpretes, a possibilidade de conciliar a disponibilidade desses espaços é um elemento que nem sempre pode ser garantido, exceptuando casos eminentes como a gravação de um órgão histórico, pelo que a escolha ou decisão de um local de gravação está dependente dos custos (habitualmente espaços cedidos sem custo directo, a título de apoio à gravação) e das condições inerentes por forma a facilitar o processo de gravação e a sua boa execução dentro do mínimo espaço de tempo possível. Nesse sentido, é revelador que na presente década, exceptuando as gravações de órgão e instrumentos históricos preservados em museus e palácios, a par com esporádicos registos em locais históricos e gravações ao vivo em salas de concerto, se verifique um aumento considerável de gravações de projectos de maior envergadura (com orquestras e efectivos musicais de maior dimensão), nomeadamente de repertório setecentista (serenatas, oratórias ou óperas) assente numa perspectiva de fundamentação histórica, que têm sido gravados em auditórios (sobretudo o Salão Nobre do ISEG e a ESML) e salas de concerto, o que não corresponde em rigor aos espaços históricos em que esse repertório fora originalmente apresentado, revelando como a produção de uma gravação para edição fonográfica se reveste de contornos e circunstâncias muitas vezes distintas da performance em concerto.

4.3. Produtores

4.3.1. O produtor discográfico no contexto internacional

As primeiras iniciativas no campo da produção fonográfica remontam à viragem do século XIX para o século XX, com a figura pioneira de Fred Gaisberg (1873-1951), que se tornou o primeiro produtor da indústria de música gravada, considerado o fundador da edição fonográfica comercial. «In the trinity of recording fathers, Edison engraved sound on surface, Berliner invented the gramophone and Gaisberg created the music industry» (Lebrecht 2007: 11). Fred Gaisberg começou por trabalhar para a The Gramophone Company, e posteriormente na EMI (até ao final da sua carreira em 1951), e procurava, acima de tudo, registar o melhor possível de cada um dos artistas que foi contratando para a editora ao longo de décadas. Segundo o próprio, o seu objectivo era o de registar «sound photographs» das interpretações dos diferentes músicos, e o maior número de repertório possível de acordo com o ávido mercado emergente desde as primeiras décadas do século XX (Day 2000).

Gaisberg tinha uma sólida formação musical, tendo mesmo acompanhado ao piano alguns cantores com quem gravou na viragem para o século XX, num período em que o suporte de reprodução sonora era ainda feito em cilindro, um formato que se viria a manter até à segunda década do século XX, a par com gravações de alguma música popular e de práticas musicais locais de vários pontos do globo¹⁷². No entanto, a sua principal actividade centrou-se na produção discográfica de música erudita na qual se tornou a grande referência da primeira metade do século XX, com gravações de grandes intérpretes, nomes como Patti, Tetrazzini, Chaliapin, Schnabel, Gigli e o mais famoso ícone do mercado da música gravada emergente nos primeiros anos do século passado, o tenor Enrico Caruso que viria, logo a partir das suas primeiras gravações em 1902, a desencadear uma carreira estonteante precisamente a partir do sucesso das suas gravações. É com Gaisberg, e consequentemente com outros exemplos similares que se lhe seguem, que se dá efectivamente início a um mercado fonográfico de música erudita à escala mundial, resultando numa indústria emergente que ao longo de todo o século XX e até aos nossos dias se foi desenvolvendo de forma cada vez mais massiva, paralelamente

¹⁷² Desde 1898 e durante as duas primeiras décadas do século XX Gaisberg (e outros engenheiros de som e produtores), ao serviço da Gramophone Company, fez diversas viagens por todo mundo, com destaque para a Rússia e na Índia, onde além de música erudita, registou música tradicional local (Moore 1999).

com a evolução do mercado e circuito concertístico de música erudita e das tecnologias de gravação, sobretudo a partir do desenvolvimento da gravação eléctrica (com início em 1925), que permitiu uma maior fidelidade sonora (um maior alcance de frequências do que era possível anteriormente) e alargou as possibilidades de trabalhar a captação sonora, através do microfone eléctrico, em contraponto com o cone acústico usado na gravação mecânica até então, muito mais limitados sob todos os pontos de vista da captação. Ao mesmo tempo, a gravação eléctrica permitiu uma maior capacidade e mobilidade para levar a cabo gravações em diferentes contextos e locais.

Gaisberg contratava os artistas, decidia com estes o repertório a gravar, sem ter um papel interventivo no produto artístico e interpretativo durante e depois da gravação, em parte fruto das limitações das tecnologias de gravação que, sobretudo até à invenção da gravação em fita magnética (1947), não permitiam a possibilidade de edição e cortes, pelo que a gravação consistia numa recolha de *takes* inteiros e na posterior selecção daquele que seria escolhido para reprodução física. Gaisberg actuou essencialmente como um AR, uma função que se tornaria muito comum até ao último terço do século passado e que consistia na gestão dos artistas e do repertório que era gravado e produzido no seio do catálogo discográfico de uma editora. Muitos AR eram também, ou tornaram-se a dada altura, produtores.

Com o advento da gravação em fita, em meados de 1947, dá-se uma significativa evolução não só na técnica de gravação e edição, como também no *modus operandi* de uma gravação, assumindo a figura do produtor um papel fundamental no resultado final. É nesse contexto que surgem desde o final da década de 1940 figuras como Victor Olof (1898-1974), produtor da Decca e depois da EMI, David Bicknell (1906-1988) e Walter Legge (1906-1979), respectivamente produtores das etiquetas HMV e Columbia (pertencentes à EMI) até meados da década de 1960 - Olof viria a substituir Bicknell à frente do catálogo da HMV a partir de 1956 - ou ainda Elsa Schiller (1897-1974), que a partir de 1952 se tornou a principal responsável pela recuperação do estatuto de prestígio da DG no mercado internacional após o impacte negativo que a editora alemã sofreu com a Segunda Guerra Mundial e a conotação de associação à acção nazi do Terceiro Reich a que a DG esteve exposta durante e no pós-guerra (Lebrecht 2007).

A bibliografia sobre estes produtores, muitas vezes em registo biográfico ou de compilação de memórias (Culshaw 1981; Schwarzkopf 1982; Grubb 1986; Moore 1999; Andry 2008), a par com outras publicações de carácter científico que têm levado a cabo

estudos historiográficos aprofundados sobre a indústria de música erudita (Martland 1997, Day 2000, Philip 2004b, Lebrecht 2007), é essencial para se poder definir quais os modelos e principais características da actividade do produtor discográfico.

Walter Legge foi responsável pelo catálogo da Columbia até 1964, onde produziu uma vasta discografia, sobretudo com gravações da Philharmonia Orchestra, fundada e gerida pelo próprio desde 1945 até 1964, reunindo um efectivo com alguns dos melhores instrumentistas activos na Inglaterra nesse período e com a direcção da orquestra a cargo de maestros como Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini e Otto Klemperer. Legge foi o mais destacado produtor da geração que sucedeu a Fred Gaisberg, introduzindo novos procedimentos na acção do produtor. Segundo Legge, «It was my aim to make records that would set the standards by which public performances and the artist of the future would be judged – to leave behind a large series of examples of the best performances of my epoch» (Schwarzkopf 1982: 16). Em oposição aos modelos que o antecederam, Legge intervinha em todo o processo, desde o momento da concepção de um projecto discográfico, passando pelo trabalho de preparação de aspectos de interpretação com os artistas, com os técnicos de som, até à supervisão de toda a edição do produto final. A sua perspectiva era de que «a recording must be a collaboration between artists and what are now called “producers”», com o objectivo de realizar «better results than are normally possible in public performance [...] to put onto disc the best that artists could do under the best possible conditions» (Schwarzkopf 1982: 143). O objectivo era «to make records which will sound in the public’s home exactly like what they would hear in the best seat in an acoustically perfect hall» (Martland 1997: 198).

Estas novas perspectivas surgem como consequência tanto do caminho que tinha sido impulsionado por Gaisberg, como do contexto do mercado internacional dessa segunda geração, marcado acima de tudo pelo desenvolvimento da tecnologia de gravação. Este modelo do produtor discográfico, que se vai formando desde a geração de Legge, terá repercussões por todo o mercado internacional, inclusivamente no português.

Para John Culshaw (1924-1980), produtor britânico da geração seguinte à de Walter Legge, e com um importante legado no seio da editora Decca entre os anos de 1956 a 1967¹⁷³, era imprescindível estabelecer uma distinção entre dois contextos

¹⁷³ Em 1967 John Culshaw termina a sua relação profissional com a Decca e torna-se director da promoção musical da BBC, cargo que ocupa até 1976. Simultaneamente, continua a trabalhar esporadicamente como produtor e escreve regularmente para revistas como *The Gramophone*, *Saturday Review* ou *High Fidelity*, entre outras iniciativas que vai levar a cabo na dinamização da música erudita em Inglaterra no seu tempo.

diferentes de prática musical: a performance em concerto e o processo de gravação de um disco, esta última ideia muito potenciada pelo início da gravação em stereo em 1957, na qual Culshaw viu possibilidades incomparáveis para a exploração de recursos acústicos e de imagem sonora até então impossíveis de replicar numa gravação.

For many, John Culshaw was the supreme classical producer, a man inspired by the absence of audience and the thrill of technology. ‘For him the red light was a liberator, not a stifler,’ said one of his trainees, ‘the medium an art form in itself’ (Lebrecht 2007: 60).

O seu livro *The Ring Resounding*, publicado em 1966, apenas um ano após a finalização do primeiro projecto discográfico de gravação integral (entre 1958 e 1965) da tetralogia de *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner (Decca), além de ser um testemunho precioso de todo o processo de produção, gravação e edição, do que Culshaw foi responsável, é ainda um livro fulcral do ponto de vista das polémicas ideias que o autor expõe sobre o registo e edição fonográfica de música erudita. Culshaw salientava como a gravação *stereo* assumiu um papel preponderante para esse projecto, bem como para experimentar novas técnicas de captação e concepção e exploração do espaço sonoro numa gravação, vista como um acto criativo autónomo, nomeadamente para a ópera:

this was a break-through we had waited for in order to record complete operas in a way that might bring the home listener into closer contact with the drama. [...] The coming of stereo opened a new world of experience [...]. Given this possibility to convey position and *movement*, it was obvious to us from the beginning of stereo that operas would have to be aurally envisaged for the new medium [...] it is essential to plot and convey those movements and actions which contribute to the drama. It is essential to handle off-stage perspectives with skill and artistry – to respect, say, Wagner’s careful instructions about the proximity or otherwise of the various horn calls at the opening of *Tristan und Isolde*, Act Two, or Verdi’s complex demands in the first scene of *Otello*. Such things can probably be better done on a stereo recording than in most theatres (Culshaw 1966: 22-25).

Entre outros factores, Culshaw chamou a atenção para as diferenças evidentes entre o processo de mediação entre o artista e o ouvinte em cada um desses dois contextos, defendendo a relação com o público num concerto como «an entirely different exercise from communication through a microphone to a domestic audience» (Culshaw 1981: 94-95), bem como a ideia de que a edição discográfica consistia num processo criativo, com uma concepção específica e autónoma. Timothy Day sintetiza essas ideias da seguinte

forma: «Culshaw stressed the differences between live and recorded music. He believed that such differences should be creatively exploited, not minimized, that a recording was an interpretation of a musical performance, a musical object in its own right» (Day 2000: 43).

Esta nova forma de considerar a gravação como um processo autónomo é também difundida por Peter Andry (1927-2010), produtor contemporâneo de Culshaw e que começou a sua carreira na produção discográfica também na Decca e depois se mudou com o seu «mentor» para a EMI: «I left Decca in 1956 and joined EMI, entrusted with the task of rejuvenating the venerable HMV label [...] With me came Victor Olof, my mentor and subsequently my friend, who had introduced me to the art of music production on record» (Andry 2008: 3). Nesta ideia de ‘art of music production on record’ podemos encontrar sintonia entre Andry e Culshaw, o que permite, por sua vez, vislumbrar a perspectiva modelar dessa geração de produtores em relação ao processo de gravação de um disco como uma criação autónoma, patente mais uma vez nas ideias de Andry: «Thomas [Beecham] was deeply involved in the music he had so lovingly created in the studio» (Andry 2008: 2). Estamos, assim, perante um objecto musical específico, segundo Culshaw, e uma arte de produzir aquilo que é criado no momento da gravação, segundo Andry¹⁷⁴.

A respeito do carácter autónomo da edição fonográfica, o musicólogo Robert Philip salienta: «a recording of a piece of classical music is not just a creation but a recreation». Para Philip trata-se de um processo no qual «producer and editor (sometimes the same person) have to spend weeks piecing together ‘the jewels’ before a satisfactory result can be achieved» (Philip 2004b: 59).

Com o desenvolvimento do mercado discográfico internacional e o crescimento da indústria fonográfica na segunda metade do século passado, essa perspectiva da produção de uma edição fonográfica como um processo autónomo começa a difundir-se à escala internacional, sendo a concepção de um disco vista também por muitos intérpretes como algo distinto da performance em concerto, assumindo-se cada vez mais a gravação como um contexto específico e distinto da performance em concerto,

¹⁷⁴ Além de produtor de gravação (até 1968), Peter Andry foi posteriormente responsável executivo pela reorganização dos catálogos da editora em 1969 e substituiu David Bicknell na direcção e administração do “International Artists Department” e posteriormente da “International Classical Division” da EMI, gerindo não apenas o programa e catálogo das etiquetas do grupo, mas também a parte comercial e de *marketing* associada (Martland 1997).

identificado por Simon Zagorski-Thomas da seguinte forma: «the recording process removes a performance from its original context and allows it to be reproduced elsewhere» (2016: 23). A produção de uma edição fonográfica trata-se, por conseguinte, de um processo não-linear de realização de um objecto artístico e editorial, em contraposição com o processo linear que é a performance em concerto (Zagorski-Thomas 2016). Esta noção tem vindo a ganhar cada vez mais unanimidade tanto no meio artístico, como no seio da comunidade científica, em certa medida fruto da produção musicológica que tem vindo a estudar estes aspectos ao longo das últimas duas décadas, tanto no que se refere à abordagem e adaptação específica dos artistas e da prática interpretativa de acordo com o processo de gravação (Chanan 1995; Katz 2004; Philip 2004b), bem como do ponto de vista das dinâmicas de produção (Philip 2004b; Zagorski-Thomas 2016). No entanto, ao longo da segunda metade do século passado e até aos nossos dias é possível identificar, essencialmente, duas perspectivas diferentes de intérpretes e produtores em relação à gravação, que se reflectem em posturas e modelos de trabalho distintos:

1. A gravação enquanto retrato, que procura registar e replicar um momento de performance o mais aproximado possível da experiência de um concerto;
2. A edição fonográfica enquanto um objecto artístico autónomo, concebido de acordo com um ideal de produto final que é trabalhado desde a gravação, procurando reunir o melhor material musical dos intérpretes nas condições acústicas e técnicas ideais, no intuito de atingir uma perfeição, através da edição, impossível de garantir em concerto.

4.3.2. Funções e condicionantes

There could be many kinds of sound photographs [...] this is because of the differences that could result from decisions over which the musicians might have no control, from the choice of location and recording acoustic, and from procedures which they might not even know about or might not understand, from editing techniques, from microphone placing and post-production balancing and mixing procedures. Who was it then who was ultimately responsible for the precise nature and quality of the recording? (Day 2000: 34)

A acção do produtor no mercado discográfico pode subdividir-se em diferentes categorias, mediante diferentes modelos e procedimentos. Simon Zagorski-Thomas, no

seu livro *The Musicology of Record Production* (2016) distingue quatro tipologias de produtores que foram surgindo de forma mais consistente ao longo do último século: os AR (abreviatura para ‘Artistas e Repertório’) como produtores, «principally to the period before the 1960s»; os «staff producer», integrados em estruturas das próprias editoras; os «entrepreneurial producers», na maior parte dos casos produtores *freelance* que impulsionam os seus próprios projectos ou que são contratados pelas editoras ou músicos para edições específicas; e o «artist producer», o artista que também é o produtor e que dirige a edição conciliando a interpretação e a produção musical (Zagorski-Thomas 2016: 238-243).

Esta panorâmica centra-se numa visão geral da indústria fonográfica, sem distinção entre as especificidades de diferentes mercados de produção musical (música erudita, *jazz*, *pop*, etc.). Aquilo que Zagorski-Thomas identifica como ‘staff producers’ e ‘entrepreneurial producers’ incide sobretudo na forma de circulação e interacção do produtor, sendo que muitas vezes ambas as tipologias estão presentes na actividade de um mesmo produtor. No caso específico da música erudita encontramos sobretudo os AR, em que o exemplo mais evidente é o de Fred Gaisberg, os produtores executivos, que em muitos casos resulta como uma consequência da actividade de AR, sobretudo a partir da década de 1940, em simultâneo com a autonomização da figura do produtor de gravação (‘record producer’), como os exemplos de Legge, Olof ou Culshaw, que intervêm no produto final artístico. No entanto, no que se refere à abordagem ou capacidade de intervenção do ‘record producer’, Zagorski-Thomas identifica sobretudo duas formas diferentes. Os produtores na linha de Walter Legge, «who work more as creative enablers, creating the right environment for the artists they produce» e, por outro lado o exemplo de produtores como John Culshaw, «who work as creative partners with artists – providing some musical or editorial input of their own and yet not taking over control from the artist» (Zagorski-Thomas 2016: 161).

O modelo de produção a cargo dos próprios intérpretes (artistas produtores) começa a verificar-se com mais frequência a partir da última década do século XX, paralelamente ao modelo convencional do produtor com uma acção autónoma. A partir da década de 1990 é possível identificar um número crescente de intérpretes ou agrupamentos que fazem uma boa parte da sua discografia sob a sua própria gestão do processo de produção: a direcção da gravação, a escolha de *takes* para a montagem e

edição digital, a avaliação do produto sonoro final, e em alguns casos a produção executiva.

No domínio da discografia de música antiga em Portugal, são vários os intervenientes ou funções a tomar em consideração no estudo do processo de produção técnica e artística que em muitos casos se relacionam com a acção do produtor. Se no caso do técnico de som as suas funções acabam por ser fáceis de identificar e de definir o seu trabalho independentemente do produto final que se procura conceber, no caso do produtor essa definição não é tão linear, e está condicionada a diversas variantes e componentes de intervenção. Por outro lado, há também funções que foram surgindo ao longo do último século e que tomam parte no processo de produção discográfica: o assistente musical; o supervisor musical; o director artístico (distinto do director musical), ou ainda a figura do AR. A função do assistente musical consiste essencialmente no acompanhamento da partitura durante a gravação e na identificação de erros ou aspectos menos claros do texto musical que é gravado, de modo a que num *take* seguinte o músico ou o produtor possam saber o que deve ser corrigido do ponto de vista estritamente musical. A comunicação entre assistente musical e intérprete pode ser mediada pelo produtor, ou directamente no caso de não haver produtor, ou de este último fazer ele próprio a assistência musical. O supervisor musical é uma terminologia que surge em fontes discográficas portuguesas a partir do final da década de 1980 e que se vai manter de forma periclitante até ao final do século XX. É uma função muito flexível, que tanto resulta numa acção mais distanciada de alguém que serve apenas como consultor do projecto e que o acompanha enquanto supervisor contratado pela editora ou instituição que encomenda a gravação ou, como acontece muitas vezes, esta função consiste precisamente na de produtor, mas aqui com outra nomenclatura, podendo ainda em alguns casos coexistir com a do assistente musical e do produtor. O director artístico é uma função pouco comum nas fontes em estudo, e surge sobretudo quando se trata de projectos discográficos de maiores dimensões, em que há uma pessoa responsável pela escolha de intérpretes, de repertório ou projectos a incluir em determinada série ou colecção discográfica, ou que estabelece um conjunto de directrizes para determinada série e depois supervisiona e coordena a parte artística com uma intervenção diferente da direcção de produção.

A função de AR consiste na coordenação e representação do catálogo e artistas vinculados a determinada editora e da gestão do repertório pertencente a esse mesmo

catálogo ou que se pretende gravar com determinado artista, de acordo com um plano de gravações previamente estabelecido. É uma função que ao longo da segunda metade do século XX tende a dissipar-se.

Estas funções assumem diferente relevância em diversos momentos e edições. No caso do produtor é importante identificar duas vertentes: o produtor executivo, responsável pela pré-produção e preparação logística e planeamento de um projecto de gravação, pela contratação ou gestão do trabalho das equipas artísticas e técnicas, pela administração dos recursos (financeiros, humanos e técnicos) que permitem veicular o projecto discográfico e ainda pela supervisão de todo o processo de artes finais até ao produto chegar ao mercado; e a função que corresponde ao que no mercado internacional se convencionou denominar de ‘record producer’ (produtor de gravação), e que será o principal objecto de estudo nas secções seguintes.

A partir do enquadramento exposto atrás, a questão que se coloca é a seguinte: o que faz, ou é suposto fazer, o produtor?

O musicólogo britânico Timothy Day, no seu livro *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History* (2000), apresenta algumas directrizes para uma possível resposta a essa questão:

Record producers and sound engineers [...] have all had individual and idiosyncratic methods of working, but at least since the middle of the [20th] century, since the early days of tape and the long-playing record, roles and functions can be identified which have remained more or less the same in most recording organizations. The producer usually selected repertoire and artists, by himself or in collaboration [...] With musicians too the producer would often discuss the location, especially if this was not a recording studio, with regard to the style and period of the music, to the performing style and the acoustics... (Day 2000: 36)

Além da parte técnica e de edição, importa salientar a vertente de mediador entre a parte artística e técnica que o produtor deve saber garantir: «most artists are nervous in a studio even if they do not appear so, and that it is part of a producer’s job to create a relaxing atmosphere. It is also part of his job to act as a link between the artists and the engineers in the control room» (Culshaw 1981: 67). Timothy Day salienta também essa responsabilidade do produtor no plano técnico e acústico, «the producer took charge of the engineers and would have discussed with them the aims and objectives in musical and acoustical terms» (Day 2000: 37).

Suvi Raj Grubb (1917-1999), um dos mais destacados produtores do século XX, assistente e, posteriormente, sucessor de Walter Legge na EMI, salienta ainda a importância do produtor como a pessoa que supervisiona todo o processo de gravação e da qual depende a responsabilidade de garantir um resultado de sucesso: «From the time a recording began – till its release, one man and only one, the producer, carried the sole responsibility for it, holding in his hands the reputation of the artist and the fortunes of the company» (Grubb 1986: 122).

Uma síntese das ideias acima expostas permite concluir que, numa perspectiva ideal, o produtor de gravação (não apenas produtor executivo) é a figura que prepara o repertório a gravar com os músicos, e as questões acústicas e técnicas com o técnico de som, a partir de um critério e expectativa de ideal sonoro e estético a atingir. Dirige a gravação, podendo fazer ao mesmo tempo a assistência musical, lançando ideias do ponto de vista da abordagem interpretativa em determinados momentos, procurando soluções quando um dilema se coloca, e ao mesmo tempo fazendo a mediação entre o músico e a parte técnica, de forma a procurar garantir matéria gravada que vá ao encontro do produto final idealizado que, na maior parte das vezes é também montado e editado por si ou sob a sua direcção. O grau de intervenção e a forma de agir num trabalho desta natureza está condicionada pelo perfil pessoal de cada indivíduo, e a circunstâncias diversas, inclusivamente no mercado português e no caso específico da música antiga.

Independentemente dos diferentes perfis individuais, há ainda outras especificidades na produção de música antiga que condicionam e diversificam a intervenção do produtor. Em primeiro lugar, trata-se de concretizar um produto editorial a partir de um património histórico, tanto do ponto de vista das fontes musicais e dos instrumentos, como do património monumental - o local de gravação. Este último elemento assume diferentes graus de importância consoante o produtor: pode ser uma imposição (por exemplo na gravação de um órgão histórico); pode ser um aliciante do ponto de vista da recriação de um contexto histórico de prática musical; pode ser atrativo pelas características acústicas inerentes. Essa tentativa de adequação do local de gravação de acordo com o repertório, com o intuito de permitir uma fidelidade histórica ao contexto e espaço acústico, é uma preocupação de alguns produtores e intérpretes em determinadas fases, mas que não é contínua, nem mesmo dentro da discografia de um mesmo intérprete ou agrupamento, estando em muitos casos dependente de aspectos relacionados com a

produção executiva, ou com as decisões do produtor, de acordo com as dinâmicas de diferentes editoras.

A escolha dos espaços acústicos pode estar também dependente de condicionantes financeiras, por exemplo quando se verifica a possibilidade de cedência de um espaço para gravação em alternativa ao custo de aluguer de um estúdio, quando este não é suportado pelas editoras ou pelo orçamento disponível para a execução do projecto.

Um outro aspecto relevante na acção do produtor de música antiga diz respeito às especificidades dos diferentes géneros musicais: repertório para tecla, polifonia vocal, agrupamentos orquestrais, ópera, entre outros. As diferentes formações e efectivos musicais condicionam o trabalho do produtor e são condicionadas, muitas vezes, por cânones de ideais sonoros que se procuram replicar ou atingir, e que geraram um ideal sonoro associado à prática da música antiga difundido acima de tudo através das gravações, como salienta o violinista inglês Simon Standage:

Would the whole movement have succeeded without recording? I doubt it. If orchestral sounds have changed, it's because of the constant bombardment of recordings. A concert series here or there wouldn't have had the same effect on public taste (Philip 2004b: 214).

Outro factor que acarreta um peso importante na produção discográfica de música antiga (muito evidente no caso do mercado nacional, e extensível a todas as fases ao longo dos últimos 60 anos) diz respeito à importância conferida ao património organológico, com o interesse por registar pela primeira vez determinado instrumento histórico e, por outro lado, o enfoque na gravação de repertório inédito - a 'primeira gravação mundial', 'a primeira gravação integral' – que tem um peso considerável tanto nas escolhas dos programas que os músicos decidem gravar, como por se tratar de um importante apelativo comercial. Segundo João Pedro d'Alvarenga:

O interesse pelo património é um interesse comum a todos os intervenientes, tanto instituições como músicos. Os músicos parece-me que sentem, desde sempre, um espírito de missão em torno da divulgação e registo do património. Ao mesmo tempo, também é comercialmente mais apelativo para músicos e editoras gravar não só repertório inédito, mas também instrumentos que nunca foram gravados. É um argumento importante quando se propõe um apoio a uma instituição, por exemplo. [...] É um argumento importante (E.9).

A todas estas variáveis que podem pesar no trabalho do produtor, acrescenta-se ainda a gestão entre os ideais do intérprete e do próprio produtor, enquanto pessoa que

toma parte nas decisões ao longo de todo o processo. A mediação entre essas perspectivas é muitas vezes um desafio, como salienta João Pedro d'Alvarenga:

Acho que o produtor tem que ter algumas qualidades de psicólogo. Tem que ter jogo de cintura e saber lidar com pessoas muito diferentes, e às vezes difíceis. Os músicos, de uma forma geral, são pessoas difíceis. Têm (e muito bem) as suas concepções de interpretação, etc., têm os seus ideais sonoros, também, que querem depois ouvir no disco. E, às vezes, é preciso persuadi-los a fazer de outra forma, para obter um resultado melhor. E para isso é preciso jogo de cintura e alguma psicologia (E.9).

Os diferentes perfis de produtores expostos permitem comprovar que estamos perante uma função dependente de vários factores que condicionam de sobremaneira o produto final: a experiência da escuta e a sensibilidade do produtor de mediar a suas próprias ideias e conhecimento em confronto com a situação e contexto de gravação em causa; os modelos estéticos e sonoros que são mais ou menos apetecíveis a intérpretes e produtor; as perspectivas no domínio acústico e do produto musical sonoro que se procura atingir de acordo com determinado repertório e contexto de gravação; questões de equilíbrio entre o rigor técnico e a espontaneidade interpretativa; entre outros elementos menos comuns. Muitas vezes essas ideias partem dos intérpretes, mas também podem ser mediadas e negociadas pelo produtor num trabalho conjunto. Como testemunha o organista Rui Paiva, ao longo da sua vasta experiência no domínio da gravação, na qual trabalhou com diferentes produtores,

distingo, sobretudo, aqueles que conhecem bem o instrumento e o seu repertório e aqueles que, embora com uma boa formação musical, não estão habituados às particularidades deste instrumento. Com os primeiros é muito mais fácil trabalhar, na medida que há uma grande sintonia nas suas intervenções ao longo das gravações e aquilo que eu próprio procuro atingir (E.16).

A título sumário, os elementos acima expostos permitem identificar três núcleos de factores que podem condicionar a intervenção (em diferentes graus) do produtor de música antiga numa gravação:

1. As escolhas técnicas e artísticas;
2. O enquadramento patrimonial aliado à veiculação orçamental e impacte comercial;
3. Os ideais estéticos e sonoros do próprio produtor.

4.3.3. Principais Produtores

The relationship between producer and conductor is crucial and can make or break a recording: some of the finest recordings in the history of the record industry have come from a special understanding between these two figures (Soames 2012: 312).

O resultado final da produção artística de uma gravação musical é, em maior ou menor grau, condicionado pela intervenção do produtor, uma figura central para uma edição discográfica enquanto processo criativo, artístico, editorial. Apesar de não existir uma função padronizada relativamente ao produtor discográfico no mercado português de música erudita, ao contrário do que acontece globalmente em outras indústrias fonográficas mais desenvolvidas (como por exemplo a britânica, a alemã ou a americana), é possível encontrar alguns modelos de procedimentos transversais, a partir da acção de algumas figuras que em determinados momentos, e por diferentes argumentos e condicionantes, se tornam produtores importantes e com uma acção relevante.

As primeiras edições, com a série *Portugaliae Musica*, promovida pela FCG e editada pela Philips e pela Archiv Produktion, foram levadas a cabo por equipas de produção estrangeiras pertencentes às respectivas editoras, que se deslocavam a Portugal para fazer todo trabalho de direcção de gravação e captação. De uma forma geral, as equipas técnicas eram compostas apenas por um produtor e um técnico de som, podendo pontualmente, quando necessário, haver um assistente técnico. De acordo com o levantamento das informações técnicas relativas a estas fontes discográficas (um total de 14 edições em formato LP) as equipas de produção eram praticamente sempre as mesmas em cada uma das editoras. Nas gravações para a Philips o produtor foi Michel Bernard e o técnico de som Henk Jensen, exceptuando na gravação do disco *Musique Religieuse a Lisbonne aux XVI^e-XVIII^e Siècles* (volume 7 da série Philips, em 1967) em que o técnico de som foi Guy Laporte. Michel Bernard foi durante muitos anos produtor da Philips, depois da Harmonia Mundi, e também assinou edições para variadíssimas editoras e etiquetas internacionais, como a EMI, Virgin Classics, L'Oiseau-Lyre (Decca) ou a Astrée.

Por sua vez, as gravações da série *Portugaliae Musica* editada no catálogo da Archiv Produktion, contaram com uma equipa de produção da DG (editora da etiqueta

Archiv Produktion), constituída por Gerd Ploebisch, produtor responsável por muitas edições do catálogo da Archiv, que se fez acompanhar pelos técnicos de som Hansjoachim Reiser e Harald Baudis (apenas no volume 2) para os cinco volumes gravados em Portugal.

O mesmo acontece com a discografia do Coro e Orquestra Gulbenkian editada na Erato entre 1972 e 1980, na série “Gravure Universelle” - esta chancela já tinha sido iniciada na Philips francesa - num total de 18 edições com repertório pré-romântico, e que esteve, exceptuando dois volumes dedicados às *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli produzidos por Virgínio Fagotto em 1972, sempre sob a direcção de gravação de Michel Garcin (1923-1995), histórico produtor da Erato (entre outras colaborações esporádicas em que participou em discos de outras editoras), e com Peter Willemoës e Pierre Lavoix como técnicos de som em diferentes títulos. Mais tarde, essa parceria entre Michel Garcin e a FCG voltou a realizar-se em outras gravações, com destaque para a da *Missa Sanctae Caeciliae* de Joseph Haydn para a Aria Music (1994).

De acordo com o panorama dos diferentes momentos históricos da produção discográfica de música erudita em Portugal, previamente traçado no capítulo 3, só a partir de 1974 é que surge uma edição fonográfica de música antiga inteiramente produzida em Portugal, com a função do produtor finalmente a surgir de acordo com os modelos do mercado internacional.

Uma análise destas fontes discográficas que formam o *corpus* em estudo (335 edições conhecidas), permite identificar os produtores que tiveram uma intervenção mais duradoura e frutífera, tendo em consideração o número de edições que produziram e a sua relevância para a dinamização desse mercado em diferentes momentos. Como o gráfico 8 ilustra, destacam-se os seguintes produtores, de três gerações sucessivas: Joaquim Simões da Hora, Gerhard Doderer, João Pedro d’Alvarenga, João Vaz e, mais recentemente, Duarte Pereira Martins e Filipe Faria.

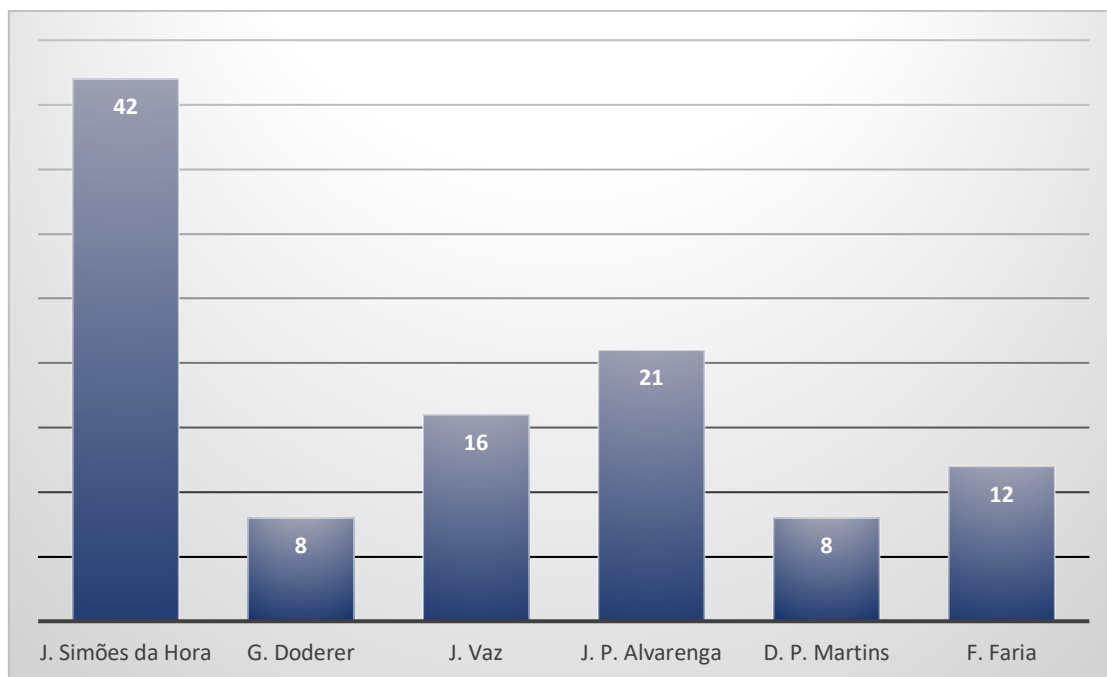


Gráfico 8 – Principais produtores activos em Portugal entre 1974 e 2015 (n.º de edições)

Ao relacionarmos a actividade destes produtores com as diferentes fases da produção discográfica de música antiga em Portugal anteriormente definidas, é possível fazer uma leitura da preponderância que cada um assume em diferentes momentos do âmbito cronológico em estudo.

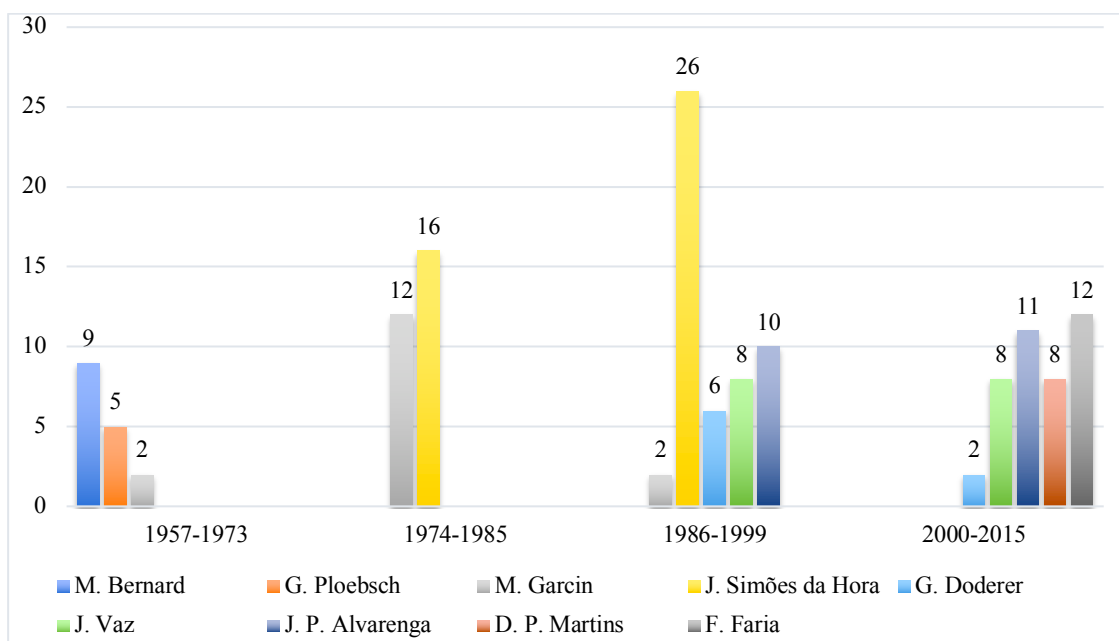


Gráfico 9 – Principais produtores nas diferentes fases (n.º de edições)¹⁷⁵

¹⁷⁵ Foram considerados produtores com cinco ou mais edições sob a sua direcção.

O gráfico 9 demonstra uma maior actividade de Joaquim Simões da Hora desde 1974 e ao longo da seguinte década, e que se irá dissipar em meados da década de 1990 – em 1995 termina a sua actividade profissional por motivos de doença, vindo a falecer no ano seguinte. Segundo o alaudista e musicólogo Manuel Morais,

foi graças às funções de produtor discográfico de Joaquim Simões da Hora que se gravaram tantos discos em Portugal [...] Joaquim Simões da Hora foi de certa maneira um auto-didacta como produtor discográfico de música erudita, já que em Portugal era muito ténue esta função [...] ouvia muitos discos da nova discografia internacional de música antiga, e como absorvia essas novidades, conseguia de uma forma muito inteligente imprimir esses padrões sonoros nas gravações realizadas em Portugal neste período (Hora 2015b: 176-177).

Como já sumariamente descrito no capítulo 3, a discografia internacional de música antiga, sobretudo as edições pioneiras de figuras como Safford Cape, Gustav Leonhardt ou Nikolaus Harnoncourt, e as colecções criadas pelas *majors* internacionais a partir da década de 1960 e na viragem para a seguinte especificamente para o mercado de música antiga, foram um grande motor de difusão de modelos estéticos e sonoros que muitas vezes os intérpretes e produtores procuraram atingir. Esse interesse e investimento também se repercute no mercado nacional, com as primeiras edições de música antiga no catálogo da HMV (A Voz do Dono), editado em Portugal pela VC sob a direcção de produção de Joaquim Simões da Hora.

Além dos estudos de órgão e música antiga com Antoine Sibertin-Blanc, Santiago Kastner e Kamiel d’Hooghe, Joaquim Simões da Hora (1941-1996) cultivou desde cedo o gosto pela discografia, num misto de melómano e audiófilo que se replicava tanto na sua forma de cultivar o som enquanto intérprete, como no seu trabalho como produtor. Entre 1970 e 1994 desenvolveu uma carreira verdadeiramente intensa tornando-se uma referência em todas as suas áreas de actividade profissional: intérprete, professor do CN, produtor e divulgador da vida musical portuguesa do seu tempo (Hora 2019). Em 1970 é contratado pela VC como responsável pela demonstração de órgãos electrónicos Yamaha e gestor do catálogo de música erudita da empresa. A partir de 1974 passa a ser o produtor de edições de música erudita da VC.

No domínio da produção musical e da supervisão musical e artística, a formação que Simões da Hora teve foi basicamente como autodidacta, fruto da vasta experiência que

foi desenvolvendo a partir de meados dos anos 70 na *Valentim de Carvalho* e nas editoras em que a partir desse período trabalhou ao longo dos anos. Os únicos “estudos” (se assim lhes podemos chamar) que teve dizem respeito a uma curta estadia em Março de 1974 em Paris, para tratar de questões de representação discográfica da *Valentim de Carvalho* com a *Pathé Marconi* [filial da EMI] e tomar contacto prático com os estúdios da empresa francesa. Foram também importantes os contactos que estabeleceu com quem trabalhou, do que apreendeu dessas relações e daquilo que ao longo dos anos pôde ler e consultar acerca desse domínio (Hora 2015b: 117-118).

Com a contratação de Simões da Hora para a equipa de produção de repertório erudito da VC tem início um plano de edições discográficas para o catálogo da EMI/A Voz do Dono com gravações até 1983 e edições até ao ano de 1985¹⁷⁶, onde se destaca a discografia pioneira dos Segréis de Lisboa e a colecção *Lusitana Musica*. Simões da Hora foi responsável por uma vasta discografia enquanto produtor da VC (entre 1974 e 1985) e, posteriormente, da Movieplay Classics (entre 1988 e 1995), entre outros títulos para a Philips-Polygram, PortugalSom e Virgin Classics. É revelador que no tempo em que esteve activo (entre 1974 e 1994) tenha participado na produção de mais de 70 discos de música erudita, dos quais 42 são de repertório pré-romântico, o que corresponde a 42% da produção discográfica de música antiga gravada em Portugal nesse mesmo espaço temporal, onde se incluem discos marcantes para o desenvolvimento da indústria e do próprio movimento da Música Antiga em Portugal, onde se incluem todas as colecções discográficas publicadas no seu tempo.

Em entrevista no âmbito desta investigação, o organista e musicólogo João Vaz, também produtor discográfico na década de 1990 e na primeira do século XXI, destaca o perfil de Simões da Hora como:

um caso um bocadinho à parte dentro do panorama português. [...] alguém que não só dominava o repertório, mas também a técnica. Não era ele que operava as máquinas que gravavam, mas conseguia ter a mesma linguagem que o técnico e tinha também a linguagem do músico. Portanto, conseguia criar uma ligação. Isso faz diferença (E.11).

Por outro lado, o conhecimento do repertório e prática interpretativa que advém da sua intensa actividade como organista de música antiga, a par com um apurado

¹⁷⁶ Em 1983 termina a parceria de co-produção e representação entre a Valentim de Carvalho e a EMI, formando-se entre as duas empresas um sistema de *joint-venture* que resultou na constituição nova editora, com capitais próprios: a EMI-Valentim de Carvalho (LOSA in CASTELO-BRANCO 2010: 1307). No entanto, há gravações levadas a cabo até 1983 que serão editadas posteriormente, até ao ano de 1985, ainda sob a mesma chancela das anteriores.

conhecimento dos modelos estéticos, interpretativos e sonoros, assumem-se como factores determinantes para o seu trabalho enquanto produtor, como salienta Rui Vieira Nery, que acompanhou muitas sessões de gravações dirigidas por Simões da Hora:

o Joaquim conhecia profundamente este repertório [...] nesta área ele estava completamente na sua área de especialidade. Portanto, podia dar opiniões sobre ornamentação, sobre respirações, sobre fraseado. E dava! E depois tinha um ouvido excelente e qualquer dissonância ou qualquer passagem menos rigorosa apercebia-se imediatamente e punha logo uma bola à volta na partitura.

Tinha uma certa autoridade natural, que é uma coisa que nem sempre os músicos estão dispostos a conceder ao senhor que tem o título de director musical ou de gravação. Mas neste caso todos estes músicos tinham um respeito muito especial por ele e isso facilitava muito o diálogo artístico, técnico-musical estilístico entre ele e os músicos que estavam a gravar.

Eu acho que ele respeitava as opções interpretativas dos músicos, mas dava conselhos e palpites, e esse é o trabalho do produtor. E havia uma relação de confiança mútua grande (E.17).

João Pedro Castro, técnico de som que trabalhou na editora Movieplay em várias gravações sob a direcção de produção de Simões da Hora, salienta também o estatuto de referência conferido por músicos, editoras, e restantes intervenientes a Simões da Hora:

O Joaquim Simões da Hora trabalhava com os artistas de uma forma que nunca vi em mais ninguém. [...] Não havia meios termos: «Isto é assim!». E a experiência dava-lhe esse estatuto. Era ele que decidia. As coisas mais simples, como o local de gravação, etc. Era ele que decidia, e era muito rápido (E.10).

Todas as características que Simões da Hora conjugava - o profundo conhecimento do repertório, da prática interpretativa, da discografia internacional e a assimilação dos padrões de estética sonora praticados, bem como o domínio do processo de gravação e edição - são elementos reveladores de um perfil muito particular como produtor discográfico, nomeadamente no caso específico da música antiga¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Joaquim Simões da Hora não trabalhou exclusivamente no repertório pré-romântico, tendo sido responsável, ao longo de 25 anos de carreira, pela produção de dezenas de títulos dedicados a música dos séculos XIX e XX, desde gravações de música de João Domingos Bomtempo, Luís de Freitas Branco ou Fernando Lopes-Graça (para os catálogos da Discoteca Básica Nacional/PortugalSom e da EMI/A Voz do Dono-Valentim de Carvalho) a par com diversas gravações de música de Beethoven, Schubert, Mendelssohn para o catálogo da Movieplay Classics, com gravações da Nova Filarmonia Portuguesa de Álvaro Cassuto, onde também se inclui repertório de compositores portugueses como Cláudio Carneiro ou Joly Braga Santos.

O seu trabalho passava não apenas pela produção no seu sentido formal, mas também por um constante contacto com os técnicos de som, servindo por vezes de mediador entre estes e os intérpretes, por outras como consultor musical, sendo muitas vezes a voz de comando no que ao produto sonoro final dizia respeito. Esse facto era uma prática sistemática e uma característica muito prezada por quem trabalhava com ele, muitas vezes confiando a este a responsabilidade das escolhas no domínio acústico e sonoro, sobretudo na escolha dos *takes* e da estética sonora a utilizar na produção e masterização das gravações. Tinha também a seu cargo toda a parte de divulgação e introdução no mercado dos catálogos das respectivas editoras, bem como a gestão dos mesmos (Hora 2015b: 118).

A complementar o perfil de Simões da Hora enquanto produtor é relevante o facto de ter trabalhado tanto como produtor de gravação como na vertente de produtor executivo e de, simultaneamente, ter sido representante de alguns dos mais importantes catálogos internacionais (Erato, Virgin Classics, Collins, ASV ou Denon), ao mesmo tempo que participava regularmente em programas de rádio e outras iniciativas similares, o que lhe permitiu um campo de intervenção extremamente alargado e transversal: na direcção e produção das gravações, no trabalho com artistas e técnicos, na supervisão da promoção e distribuição das edições e da sua circulação na comunicação social. Um bom exemplo foi o programa *Flores de Música*, com emissão na rádio Antena 2 entre 1993 e 1995, produzido pela Movieplay, com apresentação de Manuel Celeiro e onde Joaquim Simões da Hora apresentava regularmente as principais novidades do catálogo da própria editora (Hora 2015b).

De acordo com os elementos acima expostos é possível identificar na actividade de Joaquim Simões da Hora enquanto produtor discográfico (conciliando regularmente as funções de produção executiva e artística), pela primeira vez no panorama da produção discográfica em Portugal, um perfil enquadrado nas características modelares das principais referências da produção internacional expostas anteriormente: o trabalho de direcção de uma gravação que alia a mediação entre artistas e técnicos ao conhecimento sólido do repertório e da prática interpretativa; a preocupação da adequação de espaços acústicos condizentes ao repertório; a perspectiva de produção de um resultado sonoro final trabalhado para o ouvinte da gravação, diferente da tentativa de replicar a prática do concerto; a noção de uma edição discográfica como um produto final autónomo.

Da mesma geração de Simões da Hora, também organista, e musicólogo, Gerhard Doderer (1944-) desenvolveu uma actividade paralela como produtor desde meados da

década de 1970 até ao início do século XXI. Doderer estudou com Santiago Kastner, no *Curso Livre de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* que o musicólogo britânico leccionou até meados da década de 1970 no CN (Lisboa), e viria poucos anos depois, no início da década de 1980, a estabelecer-se definitivamente em Portugal. Apesar de não ter tido uma produção equiparável (em quantidade, diversidade e qualidade de recursos) à de Joaquim Simões da Hora, a acção de Doderer na produção de música antiga terá sido complementar à do seu contemporâneo com edições de primeiras gravações de uma importante quantidade de repertório e contribuindo para um alargamento do património dos instrumentos históricos registados.

A actividade de Gerhard Doderer neste domínio esteve sobretudo relacionada com a sua acção enquanto musicólogo, pela atenção que dedicou ao estudo organológico dos instrumentos históricos, particularmente do património organístico. A primeira produção em que participou, não enquanto produtor, mas como director artístico (responsável pela coordenação do projecto artístico e também pelas notas à margem de cada volume), foi a já mencionada colecção *Lusitana Musica*, editada pela VC sob a produção de Simões da Hora. *Lusitana Musica* consiste num exemplo paradigmático de uma particularidade da produção discográfica de música antiga, transversal até aos nossos dias: a articulação com o sector do património cultural e monumental. Gerhard Doderer recorda como essa ligação foi importante para veicular muitas edições: «a *Lusitana Musica* surgiu a partir de contactos que eu estabeleci com o IPPC [...] que garantiu o apoio da parte estatal» (E.7).

No seu percurso enquanto produtor (não considerando a colecção *Lusitana Musica*, onde ocupou a função de direcção artística da colecção e não as funções de produtor), Doderer participou na direcção e supervisão de gravações e edições para a PortugalSom, Numérica e ainda um título para a Philips e outro para a Movieplay Classics, num total de 8 edições entre os anos de 1991 e 2008. Aqui sobressaem discos em que participou simultaneamente como intérprete (a solo ou em agrupamentos que dirigiu, como a Capela Lusitana) ou projectos discográficos com ligação ao seu trabalho de investigador, tanto do ponto de vista da organologia como das várias edições críticas que publicou em Portugal e no estrangeiro em torno do repertório ibérico para instrumento de tecla. Nesse sentido, as suas actividades como musicólogo e intérprete fundem-se e repercutem-se no seu trabalho de produtor, demonstrando como invariavelmente os diferentes interesses e perspectivas condicionam o produto final.

Se considerarmos novamente o gráfico 9, podemos identificar que a partir de meados de 1994 surgem novos produtores, mantem-se uma actividade esporádica de Gerhard Doderer nesse âmbito e termina a de Joaquim Simões da Hora em meados de 1995 (visto este ter falecido prematuramente em 1996).

Ainda no período histórico correspondente à segunda e terceira fases (os últimos 25 anos do século XX) da produção discográfica de música erudita em Portugal, destaca-se a acção como produtor de Jorge Costa Pinto, compositor e maestro com uma actividade artística muito diversificada (marcada pelas incursões regulares no repertório jazzístico para grandes agrupamentos), fundador da editora Tecla (1967) e posteriormente da Jorsom (1990), com edições próprias dentro do âmbito da música antiga, e ainda com edições pontuais inseridas nos catálogos da PortugalSom e EMI Classics, num total de cinco gravações que produziu dentro do repertório em estudo, entre os anos de 1975 e 1993. Com um perfil distinto dos casos de Simões da Hora e Gerhard Doderer (intimamente ligados à prática de música antiga), Jorge Costa Pinto surge aqui unicamente como produtor (musical e executivo consoante o projecto em questão), independente do circuito específico da música antiga, tendo gravado precisamente intérpretes enquadrados nesse movimento estético-interpretativo (o próprio Gerhard Doderer e o seu agrupamento Capela Lusitana, Cremilde Rosado Fernandes e o Coro Gulbenkian sob a direcção de Jorge Matta), bem como um primeiro disco onde se inclui a Abertura da ópera *Il Duca di Foix* de Marcos Portugal, sob interpretação da Orquestra Filarmónica de Lisboa sob direcção de Manuel Ivo Cruz (Tecla, 1975)¹⁷⁸.

Uma segunda geração

Entre os produtores que apresentam uma maior actividade desde o início da década de 1990 e ao longo da primeira década do século XXI, destaca-se o musicólogo João Pedro d'Alvarenga como aquele com trabalho mais regular e profícuo, seguido pelo organista João Vaz.

O início de actividade de João Pedro d'Alvarenga (1961-) no domínio da produção discográfica dá-se em sequência do trabalho do seu precursor:

Eu aprendi com o Joaquim Simões da Hora. A vê-lo fazer [...] Eu comecei a produzir acidentalmente. Em 1994 o Joaquim Simões da Hora começou a gravar um disco com o

¹⁷⁸ ID 107.

Ketil Haugsand para a Virgin, e depois ficou doente, a meio da gravação. [...] Eu acompanhava muito o Joaquim Simões da Hora, nas gravações, via-o gravar e etc., já antes de 1994. [...] e foi assim que a coisa começou. Eu terminei esse disco, montei o disco, e depois nunca mais parei, e o último disco que gravei foi em 2008 (E.9).

Entre 1994 e 2008, Alvarenga participou num total de 27 edições discográficas (como autor de notas à margem em 17 e produtor em 21), entre as quais se contam discos para as etiquetas EMI Classics, RCA Classics, Virgin Classics, Philips, Movieplay Classics, Capella e Portugaler. João Vaz, que co-produziu edições com Alvarenga e gravou discos sob a sua direcção, salienta ainda a importância da perspectiva de chegar a um ideal sonoro e estético no trabalho de Alvarenga:

O João Pedro tinha ideia do que iria ser o produto final. Houve bastantes discos, não só discos meus, mas também discos internacionais, que foram feitos sob a direcção dele, e em que ele teve um cuidado minucioso ao ouvir tudo. Ele tinha uma ideia clara daquilo que queria ouvir no fim (E.11).

No seio da actividade de Alvarenga enquanto produtor, e apesar de nunca ter assumido esse cargo efectivo dentro da estrutura de uma editora, destaca-se a maior regularidade de colaborações com a Movieplay Classics (três discos, todos eles com interpretações dos Segréis de Lisboa), com a Philips (quatro discos) e na Portugaler, onde entre os anos de 2002 e 2007 foi responsável pela produção de cinco edições, em que se incluem gravações dos Segréis de Lisboa, Coro Gulbenkian e do organista João Vaz. Este último, foi, a seguir a Alvarenga, o produtor que mais edições dirigiu após o desaparecimento de Simões da Hora, indirectamente responsável, também neste caso, pelo interesse de João Vaz (1963-) por essa actividade profissional paralela à de organista.

O primeiro disco em que trabalhei com ele [Simões da Hora] foi em 1991, o primeiro disco da colecção *Portugaliae Monumenta Organica*. A primeira gravação que fizemos em Mafra foi com ele, e aí eu vi muito, e atraiu-me muito aquela dinâmica da gravação. Depois assisti às sessões todas de montagem com ele, etc. (E.11).

A edição *Portugaliae Monumenta Organica* foi lançada no mercado em 1992 e logo nesse mesmo ano João Vaz deu início à sua actividade como produtor em parte das gravações que compõem o CD *Música no Mosteiro dos Jerónimos - Séc. XVI-XVII* (Philips, 1992)¹⁷⁹, com interpretações do Escobar Ensemble (dirigido por Ivan Moody), do organista Rui Paiva e ainda o próprio João Vaz – este CD compila gravações em

¹⁷⁹ ID 85.

diferentes locais, tendo sido parte delas produzidas por Vaz e o restante por Simões da Hora, sob produção executiva de João Ludovice.

Após essa primeira experiência com a Philips, assumiu desde 1994 as funções de produtor de música erudita na Polygram – empresa a quem pertenciam os catálogos da Philips e da Decca (este último a partir de 1980). Na Polygram, João Vaz levou a cabo uma relevante discografia de música antiga produzida sob a sua direcção (além de pontuais edições de repertório de períodos posteriores), onde importa salientar dois CD com interpretações do Coro Gregoriano de Lisboa (*Liturgia de Santo António*, 1994; *Mass for Peace*, 1997)¹⁸⁰, publicados no catálogo da Decca e que mereceram a distinção de um *CHOC de la Musique* e um *Diapason d'Or*, respectivamente - distinções pouco usuais no seio da discografia portuguesa, exceptuando quando inserida em catálogos das *majors* internacionais, como é o caso destes títulos. Na primeira década do século XXI, João Vaz assumiria a partir de 2002, e até 2008, as funções de produtor nas etiquetas Capella e Portugaler. Nas editoras em que trabalhou acumulou regularmente as acções de produtor de gravação e produtor executivo. Uma grande parte da discografia que produziu foi por si impulsionada, ou mesmo consequência do seu trabalho enquanto investigador, ao mesmo tempo que produziu uma grande diversidade de projectos alheios ao meio específico da música antiga e da interpretação histórica, «projectos pontuais que foram surgindo, por exemplo dos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, da Orquestra de Câmara Sousa Carvalho» (E.11).

Paralelamente vão surgindo, a partir do final da década de 1980, e ao longo das duas seguintes, novos projectos editoriais, alargando consequentemente o número de produtores que vão intervir em diferentes gravações. Entre esses projectos o de maior regularidade é a editora Numérica que, no entanto, irá trabalhar com diferentes produtores nos títulos de repertório pré-romântico editados no seu catálogo: o já mencionado Gerhard Doderer, Fredrik Gifford, Dimitris Andrikopoulos e Fernando Rocha - fundador da Numérica e produtor executivo de praticamente todo o catálogo da editora, tendo também intervindo enquanto técnico de som em diversas gravações - entre outros nomes consoante cada projecto discográfico, muitas vezes sendo os próprios directores musicais ou intérpretes a fazer a direcção de gravação e montagem dos seus discos. Neste caso, não há uma continuidade de actividade de um produtor específico comparável aos exemplos atrás mencionados. No entanto, sobressaem, como os produtores com maior

¹⁸⁰ ID 88 e 129.

regularidade em colaboração com a editora exclusivamente nessa função, as figuras de Fredrik Gifford (1972-), intérprete e compositor americano estabelecido em Portugal, que assinou a produção de quatro edições dedicadas a música antiga entre 2003 e 2009 no catálogo da Numérica, e o seu sucessor, Dimitris Andrikopoulos (1971-), compositor grego radicado em Portugal desde 2004, que entre 2012 e 2015 foi responsável por três edições dedicadas a música antiga, todas com interpretações a cargo do efectivo brasileiro Orquestra Barroca do Amazonas.

Novas dinâmicas em pleno século XXI

A partir do início do século XXI, com a primeira edição em 2007, a discografia levada a cabo pelo projecto Sete Lágrimas (editado pela MU Records e integrado na acção da associação Arte das Musas), liderado por Filipe Faria e Sérgio Peixoto, é um dos poucos exemplos de regularidade na produção discográfica de música antiga no mercado nacional na última década, tendo sido, até 2015, responsável pela produção de um total de 12 edições. A produção, bem como a captação e edição musical, está sempre a cargo do próprio Filipe Faria, por vezes repartindo a função de produção com Sérgio Peixoto, também membro do projecto artístico.

Na última década temos assistido a uma grande diversidade de projectos discográficos, de natureza variável, em que tanto os modelos de produção como as tipologias de estruturas para o efeito variam. Surge uma maior quantidade de produtores, muitas vezes dentro do modelo geral tradicional definido no capítulo 4.3.2, e outras em que a direcção de gravação e a captação e trabalho do som estão a cargo apenas de um indivíduo, como demonstra o exemplo da Arte das Musas/Filipe Faria, acima descrito. No entanto, considerando a figura do produtor enquanto interveniente autónomo, destaca-se nos últimos anos Duarte Pereira Martins (1990-), com uma maior regularidade de edições, todas elas inseridas no catálogo do MPMP, no qual D. P. Martins participa desde a sua criação, tendo entre 2012 e 2015 assinado a produção de oito títulos de repertório pré-romântico (além de outras edições de repertório posterior àquele aqui em estudo), que consistem numa série de sete CD exclusivamente dedicada às sonatas para tecla de Carlos Seixas, sob interpretações de José Carlos Araújo e ainda o disco *A Reforma Tridentina e*

a Música no Silêncio Claustal (2015), com interpretações da Schola do Ensemble Eborensis sob direcção de Luís Henriques¹⁸¹.

O perfil artístico de Duarte Pereira Martins sai fora do cânone dos principais produtores das gerações que marcam a edição até à primeira década deste século (Simões da Hora, Alvarenga e Vaz) - organistas e/ou musicólogos que dedicam a sua actividade artística e científica exclusivamente a este repertório -, uma vez que se trata, neste caso, de um pianista que dedica as suas atenções a um âmbito de repertório mais alargado (desde o século XVIII até ao século XXI), sendo que o principal foco da sua ligação com o MPMP reside no interesse pelo património musical português e não especificamente no repertório pré-romântico.

Um aspecto relevante que se pode concluir a partir dos elementos acima expostos é de que os produtores de música antiga, na sua maior parte, têm relação directa com esse mercado: alguns são intérpretes especializados, outros musicólogos que investigam sobre esses períodos cronológicos ou mesmo sobre as fontes musicais que vão sendo postas em gravação. É revelador que uma quantidade significativa (60%) das séries e colecções discográficas produzidas em Portugal tenha estado a cargo desses produtores, e que se verifique nas mesmas um predomínio da música para órgão, uma vez que Joaquim Simões da Hora, Gerhard Doderer e João Vaz são organistas.

Essa especialização do produtor dentro do contexto da prática musical que é objecto de edição fonográfica é salientada por Zargoski-Thomas:

The nature of the staff [record] producers specialism was that they were engaged purely to oversee the creative process in the studio [...] they frequently had practical musical skills. And, in fact, when producers become more specialist, they develop a closer relationship with both the artists and the process (Zargoski-Thomas 2016: 240).

Dentro dos produtores mais preponderantes acima mencionados, são muito raros os casos de figuras que participam exclusivamente como produtores, exceptuando os casos de Jorge Costa Pinto, Fredrick Gifford e Duarte Pereira Martins, que apesar de não terem produzido uma quantidade de edições que possa equiparar-se à de Simões da Hora, João P. Alvarenga, João Vaz, ocupam apenas a função de produtores sem terem uma actividade paralela especializada no repertório em questão que possa condicionar a sua acção como produtores. Por outro lado, é importante verificar que é nos produtores com

¹⁸¹ ID 252.

maior longevidade e regularidade que se pode encontrar a actividade enquanto produtores em igual preponderância com a sua restante actividade artística ou científica, sobretudo no caso de Joaquim Simões da Hora, o qual produziu uma vasta discografia com as diferentes editoras com que trabalhou, com grande regularidade em simultâneo, e paralelamente, desde o início da sua intensa carreira como intérprete e professor, mantendo igual intensidade nesta área da produção discográfica. Nesse sentido, podemos identificar esta figura como alguém com uma actividade profissional autónoma como produtor, confirmando as palavras do musicólogo e alaudista Manuel Morais de que «foi graças às funções de produtor discográfico de Joaquim Simões da Hora que se gravaram tantos discos em Portugal [...] o primeiro verdadeiro produtor de música antiga em Portugal» (Hora 2015b: 177).

Uma edição fonográfica é um produto que resulta de um dado grau de intervenção do produtor, e esse papel não pode ser desvalorizado no estudo de fontes fonográficas e do seu processo de produção eminentemente editorial. Nesse sentido, estas figuras que se destacaram de sobremaneira na sua actividade enquanto produtores têm uma intervenção evidente, que assume maior ou menor relevância no resultado final que é reproduzido numa edição discográfica, condicionado também pelos modelos de produção adoptados.

4.3.4. Modelos e procedimentos

Os modelos de acção do produtor discográfico vão-se alterando ao longo das décadas, fruto do desenvolvimento das tecnologias de gravação, das dinâmicas de mercado, das políticas culturais, dos modelos e condicionantes de financiamento que vão surgindo em diferentes fases, bem como de hábitos de trabalho que se vão solidificando.

Uma análise das fichas técnicas das fontes discográficas em estudo, a par com a recolha de informação suplementar junto de técnicos, produtores, intérpretes e editoras, permite concluir que são muitos os casos de edições em que os produtores assumem toda a produção, executiva e artística, mas também são vários os exemplos de registos em que encontramos as duas funções atribuídas a diferentes intervenientes, e outras edições em que a acção do produtor se encontra dissimulada sob outras terminologias, como por exemplo a supervisão musical, direcção artística ou assistência musical. Por outro lado, a acção do produtor não implica necessariamente que não haja a participação de um

assistente musical, apesar de no caso da discografia de música antiga em estudo serem muito raros os casos em que a assistência musical não é feita pelo próprio produtor. Este quadro, sem modelos fixos de identificação estandardizada de funções na produção traduz uma orgânica anárquica que, neste aspecto, marca a produção discográfica em Portugal desde o seu início até aos nossos dias. Assim sendo, são consideráveis os casos de edições em que o produtor que dirigiu todo o processo de gravação e edição surge com a terminologia de director artístico, supervisor ou assistente musical. É o caso, por exemplo, da edição *Carlos Seixas: Sonatas para Cravo*, pela PortugalSom (1988)¹⁸², com interpretação de José Luís González Uriol, em que Joaquim Simões da Hora foi o produtor responsável pela direcção de gravação e edição musical, mas aparece na ficha técnica apenas como assistente musical, estando atribuída nesta fonte (a exemplo de outros casos semelhantes) a função de produção apenas enquanto «produção executiva». Outro exemplo é o de alguns discos da editora Numérica, em que Gerhard Doderer assumiu a função de produtor, mas aparece na informação da edição impressa como director artístico, ou não aparece de todo a indicação da sua função enquanto produtor, como é o caso de dois CD com gravações nos Açores (*Órgãos dos Açores - vol. I*, 1994) e em Braga (*Os Órgãos da Sé de Braga*, 1994).¹⁸³ Outros exemplos recorrentes encontramos em edições da Philips e da EMI Classics ao longo da década de 1990, em que a produção se encontra atribuída a João Ludovice - produtor executivo da Philips-Polygram (entre 1992 e 1994), e posteriormente da EMI, BMG e RCA, entre os anos de 1994 e 1998. Numa boa parte dessas edições encontramos a função de supervisão musical atribuída a pessoas que são na realidade os produtores, uma vez que fazem a direcção de gravação, assistência musical e supervisão da edição e montagem, tendo sido a função de Ludovice exclusivamente de produção executiva, como é exemplo a primeira série da colecção *Portugaliae Monumenta Organica* (Philips, 1992)¹⁸⁴. Estas idiossincrasias das editoras, sem um modelo estandardizado, levam muitas vezes a que a informação seja deturpada, o que dificulta o trabalho de identificação das funções que diferentes intervenientes efectivamente assumiram nas edições.

No entanto, é possível identificar alguns procedimentos modelares que têm, em alguns casos, continuidade e assumem maior ou menor predominância no *modus operandi* dos produtores ou equipas de produção ao longo do percurso histórico em

¹⁸² ID 58.

¹⁸³ ID 102 e 103.

¹⁸⁴ ID 86.

estudo. Uma análise das fontes fonográficas em confronto com as diferentes fases do desenvolvimento da produção de música antiga, em complemento com a informação dos testemunhos recolhidos através da metodologia de entrevistas levada a cabo nesta investigação, permite identificar três modelos na acção do produtor em Portugal: o ‘record producer’; o ‘artista produtor’; o ‘técnico editor’.

Estas três formas de produzir uma gravação não se encontram completamente dissociadas na prática, sendo que muitas vezes, consoante a natureza dos projectos discográficos, um mesmo produtor pode interagir de acordo com diferentes modelos, da mesma forma que um mesmo intérprete ou agrupamento pode trabalhar, ao longo da sua discografia, de acordo com diferentes modelos e dinâmicas de produção.

Record Producers

From the earliest days, recording music involved skilled judgement. If there are retakes and, in later years, editing, someone needs to be making, or co-ordinating, decisions. As recording has grown increasingly complex, the more crucial the role of such a figure has become. For the last fifty years this figure has been known as the *record producer* (Philip 2004b: 49).

Ao longo das cinco décadas de produção discográfica de música antiga em estudo verifica-se que o modelo do ‘record producer’ é aquele que mantém numa linha de continuidade pelas principais figuras que se destacam nessa função.

Este modelo alinhado com as estruturas convencionais de produção, compostas na sua base por um produtor e um técnico de som, é aquele que identificamos nas equipas da Philips e da Archiv Produktion, que gravaram em Portugal as séries *Portugaliae Musica*, e que se encontra patente na acção dos produtores portugueses enunciados no capítulo anterior. Entre a primeira geração de produtores encabeçada por Joaquim Simões da Hora e a segunda, com João Pedro d’Alvarenga e João Vaz como os produtores com um trabalho mais regular e profícuo entre a última década do século passado e a primeira do século XXI, dá-se uma transição em sentido de continuidade no modelo de trabalho como ‘record producers’, naquilo que será o mais perto que poderemos estar de uma linhagem de um modelo de produtor de música antiga em Portugal que transita entre

gerações, mantendo-se esses modelos de produção até aos nossos dias na forma de trabalho de alguns produtores.

O modelo em análise¹⁸⁵, enquadrado na mesma linha dos procedimentos difundidos pela indústria internacional (Olof, Legge, Culshaw, entre outros) coloca o produtor num patamar de relevo que assume uma importância central no resultado artístico final, paralelo aos artistas.

Manuel Morais, alaúdistas e musicólogo, director dos Segréis de Lisboa cuja discografia (12 títulos entre 1974 e 2006) foi produzida por Joaquim Simões da Hora e depois por João Pedro d'Alvarenga e João Vaz, recorda que Simões da Hora «era um tipo que estava muito dentro de todo o mundo da gravação. [...] O Joaquim é que fazia as montagens, fazia tudo, tudo, tudo. Era o trabalho dele» (E.13). Por sua vez, um relato mais detalhado de Rui Vieira Nery, que tomou parte como intérprete (ao cravo e clavicórdio) em algumas gravações dos Segréis de Lisboa, fornece uma noção mais clara da forma de trabalhar de Simões da Hora durante o processo de gravação:

o sistema de gravação foi o mesmo de sempre com o Joaquim. Seguir com a partitura, marcar os fins de cada *take*, mandar repetir o que era necessário, marcar na partitura qual era o bom *take* para ele se lembrar. [...] Na montagem, de uma maneira geral, uma grande parte da escolha já estava feita durante as gravações (E.17).

A partir deste testemunho é possível identificar um modelo que encontra contacto com as ideias de Legge da concepção de uma gravação como «a collaboration between artists and [...] “producers”» (Schwarzkopf 1982: 143). Este modelo é seguido por produtores que sucedem a Joaquim Simões da Hora, nessa linhagem que identifiquei atrás, tal como refere Rui Vieira Nery quando compara a acção de João Pedro d'Alvarenga e João Vaz com a de Simões da Hora: «basicamente o método era o mesmo, porque, quer o João Pedro [Alvarenga], quer o João [Vaz], tinham aprendido o ofício ao lado do Joaquim» (E.17). Neste sentido, João Pedro d'Alvarenga quando questionado sobre os modelos que seguia no seu trabalho como produtor evidencia o mesmo tipo de abordagem:

¹⁸⁵ Este modelo alinhado com as estruturas convencionais de produção que se difundiram internacionalmente desde meados da década de 1960, compostas na sua base por um produtor e um técnico de som, é também aquele que identificamos nas equipas da Philips e da Archiv Produktion, que gravaram em Portugal as séries *Portugaliae Musica*.

A metodologia era praticamente a mesma, independentemente do técnico ou projecto em questão. Eu fazia a direcção de gravação e a edição e montagem na maior parte das vezes, e depois via com os músicos, já numa parte final, determinados aspectos que eles poderiam querer alterar aqui e ali. Mas essencialmente eu fazia todo esse trabalho antes e depois então os técnicos tratavam da parte técnica do som, da mistura até à masterização [...] Na maior parte dos casos, os intérpretes não chegavam a ouvir os *takes*. Eu fazia tudo, ou seja, escolhia os *takes*, montava, e depois mostrava-lhes o produto final. Às vezes era preciso corrigir uma ou outra coisa que eles não gostavam, mas de uma forma geral as coisas funcionavam muito bem e os intérpretes desligavam-se da gravação na última sessão. Eu ficava com os *takes* e depois escolhia, montava e pronto. (E.9)

É possível identificarmos neste modelo de trabalho que o produtor é o elemento comum e participante de todas as fases da produção discográfica, na criação de «an interpretation of a musical performance, a musical object in its own right» como defende John Culshaw (Day 2000: 43), ou a ideia da gravação como «a representational form of art [...] a schematic representation of some real or constructed performance», introduzida por Zagorski-Thomas (2016: 6). Estas perspectivas são evidentes sobretudo no processo de edição e montagem digital, onde é feita uma selecção dos melhores *takes* com os quais o produtor (ou editor) vai, posteriormente, compor a melhor performance possível de uma interpretação recriada ou construída a partir de uma obra musical, o que segundo João Pedro d'Alvarenga acarreta um carácter de «trabalho artístico» a todo esse processo liderado pelo produtor (E.9). Este é um trabalho de importância capital para o produto final, que pode muitas vezes valorizar, ou prejudicar, uma apreciação externa do produto final. É o caso do CD *Sacred Music at the Court of King João V*¹⁸⁶, gravado por Paula Pires de Matos, Mário Marques e Gerhard Doderer, editado em 2002 no catálogo da PortugalSom, que o crítico inglês Gay Higginson destaca pelo facto de «I have never encountered a recording where the edits between tracks are so ugly and abrupt with chords sometimes cut off before they have finished»¹⁸⁷.

Nesse sentido, Simon Zagorski-Thomas identifica a produção fonográfica do último meio século (com todo o desenvolvimento tecnológico inerente) como uma forma

¹⁸⁶ ID 156.

¹⁸⁷ Recensão crítica a *Sacred Music at the Court of King João V* in “Music Web International, em: <http://www.musicweb-international.com/classrev/2002/Oct02/KingJ.htm>, ultimo acesso a 12 de Abril de 2019.

de arte representativa, e em que a autoria não se limita ao intérprete, em contraposição com a performance em concerto:

In relation to the question of the individual musical creator, one of the key changes in musical practice that has emerged from the development of recording is also part of a larger shift in emphasis, perception and practice within modern forms of art, particularly during the second half of the twentieth century. The notion of creative authorship has expanded to include creative management and editing or the supervision of a creative performance or production process in the definition of ‘artist’ (Zargorski-Thomas 2016: 22).

Uma comparação de duas gravações praticamente contemporâneas entre si, com a interpretação de um mesmo género musical (a *batalha*), num mesmo local e instrumento – o órgão da Sé de Braga do lado do evangelho – ajuda a identificar precisamente como as diferentes perspectivas de cada produtor, ou tradição, se podem reproduzir no trabalho final.

1. **João Vaz, Diogo da Conceição: Batalha de 5º tom**, *Portugaliae Monumenta Organica*, vol. I, 1992, Philips (produtor: J. Simões da Hora)¹⁸⁸

2. **Gerhard Doderer, Pedro de Araújo: Batalha de 6º tom - Os órgãos da Sé de Braga**, 1994, Numérica (produtor: G. Doderer)¹⁸⁹

Deixando de parte uma análise de questões da prática interpretativa, a audição destes dois exemplos revela diferenças evidentes no produto sonoro concebido em cada um dos casos, e demonstra como numa análise comparativa é possível, muitas vezes, identificar a marca do produtor, neste caso através de concepções diferentes da captação com vista ao resultado sonoro pretendido – a captação está, em primeiro lugar e na parte técnica, a cargo do técnico de som, e diferentes técnicos poderão trabalhar de formas distintas, mas é geralmente trabalhada de modo a corresponder às ideias do produtor (e dos músicos) – e também da atmosfera sonora que se procura registar na gravação. Na gravação de Doderer (Numérica, 1994) encontramos todas as atenções votadas ao registo do instrumento, onde é evidente o peso da perspectiva eminentemente organológica do produtor. Como o próprio refere em entrevista, nas gravações que fez «o mais importante era a selecção dos instrumentos. Verificar quais os órgãos que estavam em condições para gravar de imediato» (E.7). Uma análise da restante discografia que produziu permite

¹⁸⁸ ID 86.

¹⁸⁹ ID 103.

identificar que é comum um enfoque constante no retrato sonoro do instrumento. Em contrapartida, na discografia produzida por Simões da Hora, e posteriormente nos modelos seguidos por João Pedro d'Alvarenga e João Vaz, é comum uma predilecção por um resultado sonoro marcado pelo equilíbrio entre a sonoridade do instrumento e a acústica do espaço histórico, que a gravação com interpretação de João Vaz (exemplo 1, Philips 1992) acima referida pode muito bem ilustrar. Estamos neste caso perante o registo do repertório e interpretação num dado instrumento e espaço monumental, o que traduz uma concepção do produto final sonoro distinta daquela que identificamos na produção de Gerhard Doderer. Desta forma, podemos encontrar numa mesma geração diferentes perspectivas que, em última análise, neste caso concreto, contrapõem uma noção da gravação como um registo eminentemente musical e organológico que fornece ao ouvinte o retrato de um instrumento e das suas características específicas através da prática musical e, por outro lado, um ideal da produção enquanto um processo de concepção de um produto artístico que alia a prática interpretativa, o património musical e monumental, e uma estética sonora que procura dar ao ouvinte a confluência de todos esses elementos.

Esse paradigma da produção discográfica como um processo criativo, artístico e editorial, em que tanto intérpretes como produtor (e técnicos), numa dinâmica participativa alargada, são criadores de diferentes partes do objecto final, tem vindo a assumir-se como um dos aspectos mais relevantes (mas simultaneamente menos valorizados no estudo da produção fonográfica enquanto processo criativo) da acção do produtor como elemento central em todo esse processo, seja quando essa função é levada a cabo por um individuo que não participa da interpretação gravada, ou em outros modelos em que se acumulam ou fundem diferentes funções.

Artistas produtores

Como demonstram os exemplos destacados ao longo do presente capítulo, os produtores que se dedicam à música antiga têm sido ao longo dos anos, na sua maior parte, intérpretes e/ou musicólogos que centram as suas atenções nesse meio específico. A par com o modelo acima exposto do produtor enquanto actividade autónoma, há também intérpretes que apenas produzem os seus próprios trabalhos ou projectos de agrupamentos dos quais fazem parte. Um exemplo, é o caso de Gerhard Doderer que surge, nas tarefas de produtor, essencialmente associado aos discos com interpretações

suas a solo, com agrupamentos que fundou e dirigiu, ou nos discos de Cremilde Rosado Fernandes, sua mulher¹⁹⁰.

Neste segundo modelo de produção do ‘artista produtor’ destaca-se a discografia do Coro de Câmara de Lisboa e do grupo Vozes Alfonsinas. O Coro de Câmara de Lisboa, fundado por Teresita Gutierrez Marques em 1982, fez a sua primeira gravação em 1990 num disco em edição de autor, apenas com um técnico de som (José Fortes) e sem produtor, tendo sido toda a escolha de *takes* e a supervisão da montagem feita pela própria direcção do agrupamento, como recorda a directora:

Nós é que custeamos tudo, produzimos tudo, de forma caseira, toda a gente ajudou [...] Foi uma iniciativa nossa. A montagem e edição fiz com o Fernando Gomes, que era do Coro Gulbenkian, porque o José Fortes só fez a captação. Ele deu-nos o que foi gravado e depois nós tratamos de tudo. Mas nessa altura, as ferramentas de montagem eram super básicas, embora a captação esteja óptima (E.18).

O Coro de Câmara de Lisboa viria a participar em duas gravações com outros agrupamentos - *Carlos Seixas: Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Organ Sonatas*, com a Norwegian Baroque Orchestra e Ketil Haugsand (Virgin Veritas, 1994)¹⁹¹; *La Portingaloise*, com os Segréis de Lisboa, sob a direcção de Manuel Morais (Movieplay Classics, 1994)¹⁹². Estes dois casos consistiram em gravações levadas a cabo por estruturas de produção convencionais, lideradas por um produtor (em ambos os casos Joaquim Simões da Hora). Exceptuando essas gravações pontuais, toda a restante discografia - quatro títulos com repertório pré-romântico editados pela Strauss/PortugalSom e Numérica - foi levada a cabo no mesmo modelo da primeira edição, trabalhando directamente com os técnicos de som, que além da captação, faziam a edição digital de acordo com a selecção e indicação dos elementos do grupo (com maior regularidade Teresita Gutierrez Marques e António Jorge Marques).

no coro fazemos quatro *takes* e acabou. Se acharem que é preciso mais um, muito bem. Alguns *takes* são partes, para repetir onde é preciso, para ficar com tudo garantido [...] Normalmente, quando fazíamos as montagens, o António Jorge Marques ia comigo [...] mandavam-me os *takes*, eu tinha que ouvir e fazer as minhas anotações, e ver já “olha,

¹⁹⁰ O único título produzido por G. Doderer que sai fora deste âmbito foi: *A influência da música italiana para tecla*, João Paulo Janeiro (Movieplay Classics, 2000).

¹⁹¹ ID 93.

¹⁹² ID 99.

isto vai colar ali, vai colar acolá”... Mas é muito cansativo. Mas o Fernando Rocha [Numérica] era impecável nas montagens (E.18).

Este tipo de produção está também bem patente na discografia do grupo Vozes Alfonsinas, fundado pelo musicólogo Manuel Pedro Ferreira em 1995, e que se tem dedicado sobretudo à interpretação de repertório medieval, com um total de seis edições em CD entre 1998 e 2013, incluídas em catálogos de diversas editoras (Strauss/PortugalSom, EMI Classics ou Arte das Musas/MU Records), integrando projecto a projecto nas editoras que se vão mostrando interessadas ou em pontuais pedidos e encomendas que surgiram, como refere o próprio director do agrupamento:

o disco compacto das Vozes Alfonsinas *La Mar de la Musica* [ID 145] foi encomendado pela *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* [...] *O Tempo dos Trovadores* [ID 142] foi encomendado pelo Ministério da Cultura para ilustrar uma época que não estava até então representada no catálogo da PortugalSom (E.14).

Todas as gravações das Vozes Alfonsinas foram produzidas pelo próprio director musical, Manuel Pedro Ferreira, que além da supervisão de todo o processo durante a gravação, é também responsável pela produção executiva de praticamente todos os títulos que o grupo gravou:

planeio toda a gravação, organizo os ensaios e as sessões, dou o meu acordo (ou não) à colocação dos microfones em função do equilíbrio pretendido, ouço os *takes* no local para decidir se há que repetir ou passar à fase seguinte, proponho o alinhamento final e acompanho pessoalmente todo o processo de edição e masterização de modo a ficar satisfeito com o resultado (E.14).

Insere-se ainda nesta tipologia de produção o maestro e flautista César Viana, o qual sempre manteve nas suas gravações «uma participação muito directa em todas as fases de produção e masterização» (E.1) e o agrupamento Sete Lágrimas, que tem gravado e editado toda a sua discografia sob a produção do seu director e fundador, Filipe Faria (por vezes em parceria com Sérgio Peixoto, também membro do grupo Sete Lágrimas), sendo que em muitas dessas gravações Filipe Faria ocupa-se inclusivamente do trabalho técnico de captação e edição, ficando o processo de gravação e produção inteiramente a seu cargo. A acção de Filipe Faria e das edições que tem levado a cabo nas últimas duas décadas na etiqueta MU Records, formada pelo próprio no seio da associação Arte das Musas que fundou, é um exemplo paradigmático da noção de ‘entrepreneurial producer’

introduzida por Zagorki-Thomas, em que o produtor impulsiona também a sua própria etiqueta e gera as suas próprias edições de forma independente.

A razão que leva estes intérpretes a prescindirem de um produtor autónomo e a trabalharem directamente com o técnico de som pode dever-se a diversos factores. Pode ser uma decisão dos músicos de modo a controlarem todo o processo sem a intervenção de alguém exterior ao processo musical, mas pode também estar condicionada pela orgânica e estrutura das editoras que publicam as gravações, ou mesmo pela forma como os projectos são financiados. A última década do século passado corresponde à terceira fase da produção discográfica de música antiga em Portugal, que identifiquei no capítulo 3, quando o mercado começa a abrir-se a novas formas de financiamento, mas também a novas dinâmicas de produção que não são necessariamente controladas pelas próprias editoras. É neste período que assistimos a uma mudança progressiva de paradigma, onde as grandes editoras deixam de ter um planeamento anual de gravações completamente financiado pelas mesmas, ao mesmo tempo que surgem novos projectos editoriais de menores dimensões, que passam a acolher, e incluir nos seus catálogos, projectos discográficos impulsionados e veiculados pelo trabalho artístico e de produção executiva dos próprios músicos, ou partilhada entre editora e intérpretes. Um bom exemplo dessa orgânica é a discografia do Coro de Câmara de Lisboa com a Numérica, onde a produção executiva esteve a cargo de Fernando Rocha e da direcção do próprio agrupamento, sendo que este último garantiu, na maior parte dos casos, o financiamento para esses projectos discográficos através do apoio da DG-Artes, entre outras instituições públicas e privadas. «Temos uma estrutura mínima no Coro, mas são bons. Temos lá um engenheiro informático fantástico, e temos um psicólogo que é o criador dos projectos [concursos à DG-Artes]. Ele é que elabora os projectos» (E.18).

Desta feita, na gestão orçamental de um projecto desta natureza, liderado pelos próprios artistas, o técnico de som ganha primazia sobre o produtor, optando muitas vezes os artistas por fazer a produção em simultâneo com a prática interpretativa, ou então delegar parte do trabalho de produção: «the role of artist producer requires a very specific form of the division of labour. They need either to absorb the reflective editorial role that a producer should provide into their own role or to re-ascribe it to someone else» (Zagorski-Thomas 2016: 242). Manuel Pedro Ferreira, salienta como o trabalho simultâneo de direcção musical e da gravação durante a mesma não é a situação ideal:

o entendimento com o técnico de gravação é fundamental, e a presença de um assistente musical ao seu lado ajuda muito se, como é o caso, a direcção musical também for da minha responsabilidade e haja que dividir a atenção por tudo. Na verdade, só num disco [*Cânticos Bracarenses*] pudemos ter um assistente musical [Joana Nascimento], e foi uma boa opção (E.14).

Outro factor relacionado com o modelo de ‘artista produtor’ reside na facilidade em estabelecer um diálogo directo entre artistas e técnicos de som, possível pelo desenvolvimento das ferramentas de edição, bem como da formação musical sólida que muitos técnicos de som começaram a adquirir nas últimas décadas, o que facilita o processo de edição.

Técnicos editores

A possibilidade de trabalhar a edição de uma gravação de forma cada vez mais meticulosa está intimamente associada ao desenvolvimento das tecnologias de gravação e de edição digital, mas também condicionada pelos intervenientes que operam essas ferramentas. A partir de meados da última década do século XX começam a surgir técnicos de som que também assumem, em determinados momentos, responsabilidade na edição e montagem conjuntamente com os produtores, ou mesmo a produção de determinadas edições. Os casos mais evidentes são os de Pierre Lavoix e Paulo Jorge Ferreira. Este último desenvolveu também uma larga actividade de produção executiva nas etiquetas Portugaler (2002) e Capella (2005) que fundou (com Cristiano Barata) no seio da empresa Audiopro Lda., da qual era sócio gerente.

Estes técnicos têm alguma formação musical, o que facilita o trabalho de edição e montagem, como salienta João Pedro d’Alvarenga: «com o Paulo [Jorge Ferreira] a edição era facilíma. Ele tinha uma boa formação musical. Eu podia dizer «é na segunda semínima do compasso X» e ele sabia do que é que eu estava a falar» (E.9). Por outro lado, são técnicos que também interagem pontualmente no domínio da produção, trabalhando eles próprios, por vezes, com técnicos de som que os assistem durante as gravações.

É a partir dessa geração, activa no final do século XX, que começamos a ver essa prática a ganhar espaço no seio da produção, de tal modo que hoje em dia são muito comuns os casos de produtores que também fazem a parte técnica e vice-versa. Deste

modo, é possível identificar-se um terceiro modelo de produtor – o técnico editor, que não dirige a gravação, mas que produz o resultado final a partir do material sonoro recolhido durante a gravação.

Este novo modelo está directamente relacionado com o desenvolvimento das ferramentas de edição, mas também com a formação que hoje em dia existe na área do áudio digital e das tecnologias da música, com cursos na maior parte das vezes integrados em escolas superiores de música, ou em departamentos de música, artes e novas tecnologias de algumas universidades. Por outro lado, o facto da utilização dos recursos de software informático se ter tornado cada vez mais idiomática para as gerações que se formaram a partir das décadas de 1980/90, mudou e diversificou significativamente as estruturas e modelos de produção convencionais, como é possível verificar através dos exemplos atrás enunciados.

Os modelos acima identificados não se sobrepõem cronologicamente. Pelo contrário, encontram-se em prática em simultâneo, pelo que as novas tecnologias e a formação mais especializada das últimas gerações facilitam todos estes modelos. Este cenário de diferentes abordagens leva a que o modelo convencional do produtor perca alguma primazia pelo facto desta função se tornar menos indispensável em alguns casos. Ao contrário do que acontecia até ao final do século XX, em que as editoras se estruturavam a partir da necessidade de ter ao seu serviço um produtor para dirigir as gravações e o catálogo discográfico, actualmente essa decisão está dependente da necessidade ou possibilidade dos artistas, excepto quando se tratam de edições impulsionadas pelos próprios produtores. No entanto, nesta diversidade de formas de produção, continua a prevalecer o modelo convencional com a estrutura de um produtor e um técnico de som, em que o primeiro assume uma acção de direcção da gravação e da edição, autónoma, nos modelos tradicionais da indústria fonográfica. Como gama de amostragem, se considerarmos as edições produzidas entre 2000 e 2015, que consiste num universo de 157 títulos (47% do total de edições entre 1957 e 2015) constam-se, pelo menos, 75 edições concretizadas por equipas de produção autónomas (produtor e técnico de som).

O produtor discográfico tem assumido ao longo dos últimos 60 anos um papel central, independentemente das diferentes perspectivas e modelos de trabalho assumidos. Os exemplos que expus ao longo deste capítulo demonstram o impacto que essas figuras assumem no desenvolvimento do mercado discográfico de música antiga: concretizam

projectos pioneiros; promovem a difusão e o registo de um património histórico abrangente (musical, organológico e monumental); produzem documentos históricos que nos legam uma quantidade considerável de informação e registam para a posteridade modelos e tendências interpretativas e estéticas, bem como procedimentos característicos de um determinado momento ou contexto; desenvolvem metodologias de produção que se solidificam e evoluem ao longo de diferentes gerações e fases da indústria fonográfica; participam de forma activa e evidente na concepção e criação de um produto eminentemente artístico e editorial; assumem uma responsabilidade transversal a todas as fases do processo de produção de uma edição fonográfica.

4.4. Equipas técnicas

In transforming musical thought and action into sound recordings, sounds are converted into electric current and sent along a signal path to a storage medium from which they can be reconstituted at the push of a button. This bit of technological magic has introduced a new figure into the music-making process — not a musician, nor a composer, arranger or songwriter, but one who nonetheless exerts a measure of influence over a listener's musical experience: the recording engineer (Zak 2009: 63).

A par com a figura do produtor, o técnico de som assume uma importância vital na produção de uma edição fonográfica, uma vez que é o interveniente que concretiza tecnicamente o produto sonoro. Cabe ao técnico de som a tarefa de captação sonora, de tratamento e edição do áudio gravado, mistura e masterização do produto final. Todas estas tarefas procuram, de uma forma genérica, atingir um resultado que corresponda a um ideal sonoro projectado pelos artistas e/ou pelo produtor, podendo também o técnico de som, por vezes, participar de algumas das decisões que moldam esse mesmo produto sonoro final (Burgess 2013; Zagorski-Thomas 2016).

No domínio da gravação sonora de música erudita, a dimensão e orgânica das equipas técnicas é variável mediante o tipo de formação ou projecto musical em questão, bem como os recursos financeiros que condicionam a capacidade de se contratar a estrutura técnica possível, que pode, ou não, ser a desejável. Nesse sentido, tanto se

verificam casos em que a gravação é assegurada por uma equipa técnica com um técnico principal e um ou mais assistentes, como são predominantes os casos de gravações realizadas por um único técnico que, como já referido no capítulo 4.3, sobretudo nos últimos 20 anos, pode inclusivamente ser também o produtor, ou até o artista ou director musical.

No caso específico das fontes discográficas em estudo verifica-se uma maior quantidade de gravações realizadas por um único técnico de som, cimentando as estruturas de produção convencionais compostas por um produtor e um técnico de som. No caso específico desta discografia esse modelo é igualmente sustentado pela predominância de gravações de música para pequenas formações e, uma quantidade igualmente significativa de gravações para instrumento a solo, o que exige, habitualmente, menos recursos técnicos e humanos. Verifica-se, por sua vez, um número menor de gravações com inclusão de um segundo técnico ou assistente de gravação. Estas estão maioritariamente associadas a estruturas de editoras, com maior evidência em diferentes períodos, entre as quais se destacam: Hugo Ribeiro (como técnico principal) e José de Carvalho (como técnico assistente), na VC, durante a segunda e terceira fases (1974-1985; 1986-1999); Paulo Jorge Ferreira (como técnico principal) e Jorge Simões da Hora (como técnico e/ou assistente de captação), num total de dez edições, maioritariamente para as etiquetas Capella e Portugaler, durante a quarta fase (2000-2015).

Há ainda um conjunto de 40 edições em que as gravações são levadas a cabo por um técnico de som, mas que são depois misturadas e editadas por outro. Trata-se de uma prática que se verifica com maior evidência em gravações efectuadas entre 1988 e 1996, que corresponde ao período de transição da gravação em fita magnética para o registo e edição em suportes digitais. Consequentemente, neste período surge uma nova geração de técnicos que passaram, muitas vezes, a assegurar a edição digital de uma gravação a partir dos *software* correspondentes que surgiram no mercado na viragem para a década de noventa do século passado e que são, hoje em dia, ferramentas indispensáveis, e cada vez mais completas, para o trabalho dos técnicos de som¹⁹³.

¹⁹³ Em 1984 foi criado o Sound Designer, *software* pioneiro no domínio do áudio digital e antecessor do ProTools, criado em 1991 e uma referência até aos nossos dias como um dos principais *software* de DAW (Digital Audio Workstation) do mercado profissional. Ainda na década de 1980 surgiu o Cubase, desenvolvido pela Steinberg a partir de 1989 e ainda no mercado, a par com outros programas que a mesma empresa viria a desenvolver (Nuendo, WaveLab). Ao longo das últimas três décadas deu-se um grande

4.4.1. Principais técnicos de som

No domínio da gravação de música antiga em Portugal, a par com as gerações de produtores acima analisadas¹⁹⁴, é possível identificar um conjunto de técnicos de som que se destacam através de uma actividade regular nas diferentes fases em estudo.

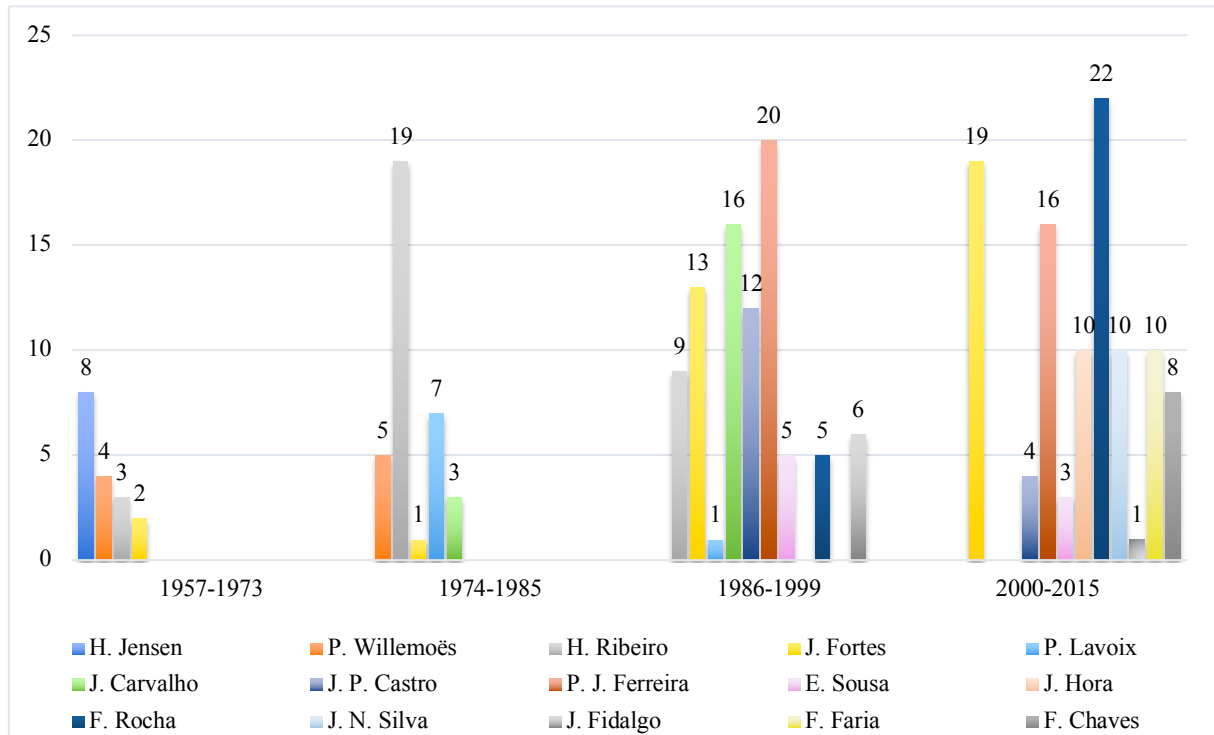


Gráfico 10 – Principais técnicos de som nas diferentes fases (n.º de edições)¹⁹⁵

Numa primeira fase (1957-1973) em que as equipas das editoras estrangeiras dominam a produção de música antiga gravada em Portugal, a quantidade de gravações realizadas com a participação de técnicos portugueses é escassa. Entre esse reduzido número realizado por técnicos e produtores nacionais destacam-se: Hugo Ribeiro, técnico responsável por um total de três gravações, realizadas por Antoine Sibertin-Blanc e Helena Sá e Costa para o catálogo da Columbia Records que era produzido em Portugal

desenvolvimento de outras marcas dentro do mesmo mercado, resultando numa grande variedade na oferta deste tipo de *software*. Actualmente, além do ProTools (Avid) e dos produtos da Steinberg, destacam-se ainda o Studio One (PreSonus), Logic Pro (Apple), SONAR (Cakewalk), Ableton Live (Ableton), Reason (Propellerhead).

¹⁹⁴ Ver capítulo 4.3.

¹⁹⁵ Foram considerados intervenientes com cinco ou mais participações.

pela VC; José Fortes e Licínio de Oliveira, em duas gravações da EN, sob a produção de Nuno Barreiros¹⁹⁶.

É na segunda fase em estudo que se dá um primeiro período de produção maioritariamente nacional, a qual está directamente ligada ao desenvolvimento da indústria fonográfica nacional, mediante um novo contexto social e político, e onde as editoras portuguesas assumem a iniciativa, nomeadamente a VC, líder neste período. Nesse sentido, em linha de consonância com o que se verifica com a actividade dos produtores, em que Joaquim Simões da Hora é o principal interveniente neste período como responsável pela produção do catálogo de música erudita da VC, o mesmo acontece com os técnicos de som. Entre as 42 edições comerciais gravadas neste período, 19 foram realizadas pelo técnico de som Hugo Ribeiro, figura histórica no domínio da captação e edição sonora, com uma longa carreira na VC. Hugo Ribeiro (1925-2016) foi uma figura central em todo esse processo de inovação e desenvolvimento da indústria fonográfica portuguesa a partir da década de 1950, quer pela quantidade incomparável de edições em que participou, como pelas inovações que operou na prática e técnica de captação sonora. Começou a trabalhar na empresa em 1945, na secção de partituras, depois no departamento de discos e, posteriormente, no final da década, começou a gravar sob a orientação de Júlio Cunha, o qual era responsável pelas gravações da VC desde os anos vinte. Hugo Ribeiro viria a suceder a Júlio Cunha, tornando-se rapidamente o principal técnico de som português. Ao longo dos 50 anos que trabalhou na VC, gravou e operou com diferentes tecnologias e procedimentos de gravação à medida que estes foram adaptados pela empresa: gravação em disco de 78 rpm, gravação em fio de aço¹⁹⁷, gravação em fita magnética – monofónica, estereofónica e multipista. A única formação técnica especializada que teve aconteceu já após 20 anos de carreira, no início da década de 1970, quando passou pelos estúdios de Abbey Road, em Londres, e da Pathé-Marconi, em Paris (Tilly e Silva in Castelo-Branco 2010: 1120).

O caso de Hugo Ribeiro é um exemplo paradigmático de um técnico de som autodidacta, comum, neste período, em muitos países da Europa onde a indústria fonográfica se desenvolveu mais tardiamente em comparação com os principais centros europeus, e que na falta de uma sólida formação técnica, da acústica e da física, procurava,

¹⁹⁶ ID 17 e 266.

¹⁹⁷ A gravação em fio de aço surgiu no início da década de 1930 e teve um breve período de popularidade entre 1946 e 1954, especialmente na Alemanha, sendo rapidamente ultrapassado pelo surgimento da fita magnética (Brock-Nannestad 2009: 163).

acima de tudo, realizar um ideal sonoro projectado pelos músicos ou produtores, muitas vezes atingido através de testes recorrentes e pela experimentação de diferentes formas de captação, bem como da experiência da escuta e da sua própria sensibilidade.

Como salienta Luís Henrique, tal como acontece com a actividade de produtor fonográfico nas primeiras décadas de desenvolvimento da indústria discográfica de música erudita em Portugal, também no domínio da engenharia de som a formação era muito escassa: «Na maioria dos casos, não tinham formação profissional adequada por inexistência entre nós de cursos nesta área, desenvolvendo um espírito autodidacta, o que de certo modo contribuiu também para não serem devidamente considerados» (Henrique 2007: 17).

Para Hugo Ribeiro, os requisitos fundamentais para um técnico de som poder ter sucesso consistiam em «ter bom senso, ter bom ouvido, e gostar muito de música»¹⁹⁸. Nesse sentido, não será demais salientar a importância que terá tido, para a sua abordagem e perspectiva de captação e reprodução sonora, a sua paixão, desde cedo, pela ópera e pelo canto, bem como a sua formação pessoal e cultural dentro da tradição da música e gravação acústica, ainda antes da massificação da música e instrumentos de alimentação eléctrica. Hugo Ribeiro foi o principal técnico de som activo em Portugal nos períodos da gravação mecânica e da tecnologia de gravação em fita magnética. No domínio da gravação e edição em fita magnética, que obrigava a uma grande precisão e eficácia na montagem, uma vez que não se podia voltar atrás e corrigir até atingir a edição desejada, a experiência e sensibilidade técnica de Hugo Ribeiro foram factores determinantes para o resultado final sonoro repetidamente salientado pelos artistas, produtores e outros técnicos de som. Nesse sentido, Pedro Caldeira Cabral, que gravou com Hugo Ribeiro, recorda como o trabalho deste último tinha um papel vital tanto no registo sonoro, como também na concepção do produto final:

A base da operação da captação era para o Hugo Ribeiro uma atitude sobretudo intuitiva de escuta, sendo depois trabalhados os resultados nas fases subsequentes de montagem e mistura (com ou sem manipulação de equalização paramétrica de frequências, desenho de panorâmicas, compressão/limitação, uso de efeitos, etc.) e corte final (em colaboração com o Fernando [Cortês]) mas o resultado final era o de uma construção/composição com

¹⁹⁸ Entrevista a Hugo Ribeiro, *Objectivo Lua*, Restart, publicada em Abril de 2009, em: <http://videos.sapo.pt/ewwIlhIcdBMpLlOIp3pA>, último acesso a 5 de Maio de 2019.

opções estéticas determinadas pelo confronto de opiniões entre artista e técnico, num diálogo permanente e muito elaborado» (Cabral *apud* Henrique 2007: 22).

José de Carvalho (1936-2013) acompanhou durante vários anos o trabalho de Hugo Ribeiro, tendo trabalhado tanto como seu assistente como enquanto técnico de som para gravações editadas nos catálogos da VC, bem como em outras que viriam a ser publicadas posteriormente por outras empresas. A formação de José de Carvalho consistiu no acompanhamento de Hugo Ribeiro, não tendo tido, ao contrário deste último, nenhuma experiência que se pudesse assemelhar a uma formação técnica propriamente dita. Ao contrário de Hugo Ribeiro, José de Carvalho trabalhou essencialmente no domínio operacional das ferramentas de gravação, não tendo uma abordagem no domínio do trabalho da técnica de gravação em virtude do resultado artístico, aquilo que Hugo Ribeiro denominava como «saber ouvir». Nas suas palavras,

o José de Carvalho era um artista bestial a mexer nos fios todos, a afinar as máquinas. Ele era muito bom! Mas não gostava de gravar porque não gostava dos artistas. Dizia que eram uns chatos [...]. Aí está um tipo que não serviria para gravar, porque não gostava. Já não ponho aqui o caso do ouvido, porque ele até não tinha mau ouvido. Mas ele não gostava mesmo.¹⁹⁹

Apesar da falta de gosto pela arte da gravação, reiterada por José Fortes na mesma entrevista a que me tenho estado a reportar, José de Carvalho participou num total de 24 gravações enquanto técnico de som, secundando Hugo Ribeiro em oito ocasiões, e tendo sido o único responsável pela captação de 11 gravações de música antiga nesta discografia.

No domínio das tecnologias de gravação e edição sonora, a terceira fase em estudo (1986-1999) é marcada pela renovação operada com o advento dos suportes digitais de gravação, edição e reprodução sonora. Neste período surgem novos técnicos de som, entre os quais se destacam João Pedro Castro e Paulo Jorge Ferreira. Simultaneamente, apesar de já anteriormente participar episodicamente em gravações de música erudita, este é o período de maior actividade no domínio da gravação de música antiga por parte de José Fortes, um técnico de uma geração que se situa entre a de Hugo Ribeiro e destes novos técnicos que estão activos a partir da última década do século XX.

¹⁹⁹ Entrevista a Hugo Ribeiro, *Objectivo Lua*, Restart, publicada em Abril de 2009, em: <http://videos.sapo.pt/ewwIlhIcdBMpLI0Ip3pA>, último acesso a 5 de Maio de 2019.

José Fortes (1943-) é um dos mais destacados técnicos de som da geração que sucedeu a Hugo Ribeiro. Tal como acontecera com Ribeiro, José Fortes teve uma formação autodidacta, tendo começado a trabalhar no domínio da captação sonora aos 13 anos, nos estúdios da EN, no Porto (Tilly in Castelo-Branco 2010: 516). No entanto, o pioneirismo de Ribeiro e o desenvolvimento da indústria fonográfica nacional, iria dar frutos em gerações seguintes, servindo como um modelo de aprendizagem para técnicos como José Fortes (o qual se identificava como discípulo de Hugo Ribeiro), ao mesmo tempo que o contacto com outros técnicos portugueses e estrangeiros viria a alargar essa mesma formação marcada sobretudo pela observação e experimentação de diferentes técnicas e recursos. Por outro lado, José Fortes cimentou a sua formação no domínio da electrónica aplicada ao som através da frequência de cursos de electrónica de natureza diversa. Na década de sessenta dá início a uma longa actividade profissional de mais de 50 anos no campo da captação e edição sonora, começando a fazer gravações para a etiqueta Orfeu de Arnaldo Trindade e para a etiqueta Roda, da Vadeca²⁰⁰. Em 1962 fundou os estúdios Fortes & Rangel, com Fernando Rangel²⁰¹, e em 1968 começou a trabalhar com a Rádio Triunfo, para a qual viria a ser responsável pela supervisão dos estúdios da empresa em Lisboa em 1973²⁰². Já na década de oitenta viria a fundar, com Carlos Dias Coelho, o Angel Studio (1981), local onde se incluem algumas gravações editadas pela EMI-VC²⁰³, no âmbito da discografia em estudo.

José Fortes trabalhou com várias editoras e géneros musicais, tal como acontece com a maior parte dos técnicos de som que também trabalham no domínio da música erudita - ao contrário dos produtores, que são intervenientes especificamente dedicados

²⁰⁰ Fundada em 1941 por Valentim de Carvalho, como empresa autónoma no Porto, associada à VC, sob a denominação Vadeca, Lda. Na década de 1960 foi fundada a etiqueta Roda, sob direcção de Carlos Alberto Machado da Cunha e consultoria de Pedro Homem de Melo, para a edição fonográfica de música popular, folclórica, fado, entre outros agrupamentos de música popular da zona norte do país. Na década de 1970 foi criada uma nova etiqueta para edição de música *pop-rock* – a VDC. «Em 1993, depois de as lojas Vadeca terem sido absorvidas pela VC, o direito de utilização da designação Vadeca foi comprado por Francisco Jácome Vasconcelos (1926-), tendo desde então a empresa mudado de ramo comercial» (Losa in Castelo-Branco 2010: 1307).

²⁰¹ Fernando Rangel foi técnico de Rádio Renascença. A marca Fortes & Rangel viria, mais tarde, a fundar uma etiqueta cujo único CD de música antiga editado é *Carlos Seixas: Sonatas* da pianista Manuela Oliveira [ID 290].

²⁰² Os estúdios da Rádio Triunfo em Lisboa foram inaugurados em 1974. A Rádio Triunfo viria posteriormente a ser adquirida pela Movieplay, e em 1986 o estúdio foi adquirido pela empresa Namouche (fundada por José da Ponte e Guilherme Inês em 1982). Posteriormente o estúdio foi também adquirido por José Serafim, dono da Movieplay, configurando-se como o estúdio da editora, mas mantendo a designação de Namouche.

²⁰³ Em 1989 os estúdios foram adquiridos por uma empresa com participação da Valentim de Carvalho, tendo sido convertidos e equipados com sistemas de gravação e edição digital. Viriam a cessar actividade em 1992 devido a problemas de ordem financeira (Tilly in Castelo-Branco 2010: 517).

ao mercado de música erudita, os técnicos de som não têm necessariamente uma ligação directa ou exclusiva a esse campo (Hugo Ribeiro, José Fortes ou João Pedro Castro operaram a gravação de uma grande quantidade de música popular ou *pop-rock*). José Fortes destacou-se pela realização de gravações de artistas como Carlos Paredes, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, Rui Veloso, Fausto Bordalo Dias, Paulo de Carvalho, Sérgio Godinho, Jorge Palma ou Carlos do Carmo, mas foi também responsável por um número considerável de edições de música erudita. No domínio do repertório pré-romântico, José Fortes foi responsável pela captação de 35 gravações, a sua maioria (26) entre a década de noventa do século XX e a primeira do século XXI. Entre os artistas com quem trabalhou com maior regularidade neste contexto destacam-se Pedro Caldeira Cabral e Vozes Alfonsinas. A discografia de música antiga registada por José Fortes inclui gravações editadas com regularidade pela EMI Classics (6 títulos) e BMG-RCA (4 títulos), sobretudo na década de noventa do século passado, cuja produção executiva esteve regularmente a cargo de João Frederico Ludovice e a direcção de gravação a cargo de João Pedro d'Alvarenga, o que permite identificar uma equipa de trabalho que, ao invés de ser resultado da estrutura de uma editora, se articula entre técnico e produtor para diferentes editoras.

A partir da viragem para o século XXI José Fortes tem-se dedicado essencialmente à gravação (em regime *freelance*) em espaços de acústica natural, fora do estúdio, para o que preparou, em 1988, um estúdio móvel (instalado numa carrinha de exteriores), através do qual realiza diferentes gravações para as quais é directamente contratado por músicos ou produtores, não estando vinculado a nenhuma editora – de acordo com o quarto modelo de produção (‘Artistas’) identificado no quadro 1 do capítulo 4.2.

João Pedro Castro e Paulo Jorge Ferreira são os principais técnicos de uma terceira geração que está activa entre 1990 e 2015 e que o produtor João Pedro d'Alvarenga destaca como «pessoas dispostas a experimentar, a experimentar coisas novas, equipamento novo, novas disposições dos microfones» (E.9).

A participação de João Pedro Castro (1961-) no contexto da gravação de música erudita está directamente relacionada com o catálogo Movieplay Classics dirigido por Joaquim Simões da Hora a partir de 1988. João Pedro Castro fazia parte da estrutura dos Estúdios Namouche, adquiridos pela Movieplay no final da década de oitenta, tendo sido

nessa altura que começou a trabalhar com maior regularidade no campo da música erudita, como o próprio recorda:

o estúdio foi adquirido pela empresa Movieplay, que convidou o Joaquim Simões da Hora para vir trabalhar para a empresa. Portanto, foi quando eu comecei a fazer música erudita, com o Simões da Hora. Umas vezes fora, outras vezes em estúdio. Houve casos até de coisas que foram gravadas fora e que nunca foram editadas (E.10).

A contribuição de João Pedro Castro em edições de música antiga reúne um total de 16 títulos, dos quais os últimos três foram gravados enquanto técnico de som *freelance*, posteriormente à sua ligação com a Movieplay (a empresa deixou de fazer novas gravações em 2007). Estes títulos consistiram em discos de música para órgão a cargo de Rui Paiva e João Vaz, editados por três entidades diferentes, para os quais J. P. Castro foi convidado pelos próprios intérpretes. O percurso de João Pedro Castro é característico da mudança de paradigma a que se assiste na transição para o século XXI, ou seja, entre a terceira e a quarta fases em estudo, em que se passa de um período em que os técnicos de som estavam maioritariamente integrados nas estruturas laborais das editoras, para um modelo em os técnicos trabalham maioritariamente em regime *freelance*, contratados directamente pelos artistas ou produtores, como resultado da retracção das grandes estruturas editoriais em relação ao mercado da música erudita a partir da viragem de século.

Entre os diferentes intervenientes que participaram em gravações da discografia em estudo, Paulo Jorge Ferreira (1964-) é, a par com José Fortes, aquele que reúne um maior número de títulos com a sua participação (36), tanto enquanto técnico de som responsável por todo o processo desde a captação até à masterização final (27), bem como gravações em que interviu nas funções de montagem e edição digital (9). Começou por fazer parte da estrutura da VC, vindo depois a trabalhar em edições para catálogos de diferentes editoras: EMI Classics, Decca, Philips, Virgin, Movieplay, BMG-RCA, Althum e as etiquetas que ele próprio fundou (Portugaler e Capella). Paulo Jorge Ferreira tinha uma formação musical considerável que lhe permitiu um trabalho mais eficaz e imediato com os músicos e produtores na contextualização do ideal sonoro enquadrado ao repertório e acústica em gravação, bem como no processo de edição e montagem, como recorda João Vaz, que gravou e produziu muitos discos com P. J. Ferreira:

Eu tive a sorte que a primeira gravação que fiz²⁰⁴ foi logo com o Joaquim Simões da Hora como produtor, e com o Paulo Jorge Ferreira como responsável pela montagem, que é uma pessoa que consegue ler uma partitura. Aí, o diálogo era possível e a rapidez do processo é muito maior. A gente olha para aquilo e diz «é aqui», e ele vê logo (E.11).

Paulo Jorge Ferreira dedicou-se sobretudo às gravações em espaços de acústica natural, sobretudo espaços históricos, especializando-se no mercado da gravação de música erudita e caracterizando-se o seu trabalho por uma apurada sensibilidade para a captação sonora, mas também para a edição digital. Num período de transição em que a edição digital era um campo ainda em descoberta, entre os anos de 1990 e 1996, Paulo Jorge Ferreira destacou-se precisamente pelo facto de dominar estas ferramentas, sendo regularmente solicitado para o trabalho de montagem e edição de gravações previamente captadas e registadas por outros técnicos, como acontece em gravações para os catálogos das principais editoras de música antiga activas na década de 1990: EMI, Movieplay e Philips (Polygram). Para a Movieplay ocupou-se de montagens e edição de discos cuja captação esteve a cargo de João Pedro Castro, acontecendo o mesmo sistema em discos para a Philips, gravados por Jorge Hipólito como técnico de captação. Na EMI Classics ocupou-se também das mesmas funções num conjunto de gravações cuja captação esteve a cargo de José Fortes.

Assiste-se a um processo idêntico se considerarmos a discografia que a Nova Filarmonia Portuguesa editou no catálogo Movieplay Classics, ou o álbum *Música Maneirista Portuguesa* dos Segréis de Lisboa, registos gravados por Hugo Ribeiro e José de Carvalho, mas cuja montagem e edição digital esteve a cargo de Miguel Gonçalves - técnico que surge em seis edições (Movieplay e EMI) do *corpus* em estudo, apenas com estas funções. Hugo Ribeiro, José de Carvalho e Miguel Gonçalves pertenciam à estrutura da VC. A edição destas gravações no catálogo de uma editora diferente daquela à qual estes técnicos estavam ligados encontra justificação na transição de Joaquim Simões da Hora de produtor da VC para a Movieplay em meados de 1988, mantendo a sua actividade neste domínio num regime *freelance* para projectos pontuais com a Philips-Polygram e a EMI-VC. É também nesse sentido que surge a participação de Paulo Jorge Ferreira como responsável pela montagem e edição digital de gravações efectuadas por outros técnicos, praticamente todas elas produzidas por Simões da Hora ou por João Ludovice, o que

²⁰⁴ O álbum em questão, *Portugaliae Monumenta Organica – Órgãos Históricos de Portugal* (ID 86), teve como técnico de captação Jorge Hipólito (Philips-Polygram).

comprova uma dinâmica de colaboração regular entre técnicos e produtores muitas vezes independente das estruturas das editoras, a partir da terceira fase (1986-1999). Ao longo da terceira fase assistimos, por conseguinte, a uma quantidade considerável de edições em que o processo de captação, mistura, edição e masterização sonora se encontra repartido entre diferentes intervenientes, sobretudo entre a captação e a edição digital posterior. O número total de álbuns em que isso acontece, no espectro dos cerca de 60 anos em estudo, é de 25 edições. Dezanove desses títulos são gravados e editados na terceira fase: sete cuja edição está a cargo de Miguel Gonçalves; oito a cargo de Paulo Jorge Ferreira.

Ainda neste período destaca-se a actividade de Fernando Rocha, João Nuno Silva e Jorge Fidalgo no seio da editora Numérica, com o primeiro a ocupar-se da captação, mistura, edição e/ou masterização de 27 edições e os restantes a participarem na captação e edição de um menor número de gravações. Fernando Rocha (1958-) não se dedicou exclusivamente à actividade de técnico de som, sendo igualmente gerente e produtor executivo das edições da Numérica, além de ter desenvolvido paralelamente uma actividade regular na área do audiovisual, seja na produção de conteúdos musicais para filme, realização, direcção ou produção cinematográfica, sendo a sua formação na área das belas artes. Nesse sentido, estamos perante um técnico sem uma filiação directa, diferente do que é possível identificar entre Hugo Ribeiro, José Fortes ou Paulo Jorge Ferreira. Ao mesmo tempo, ao contrário de técnicos como Ribeiro, Fortes, Ferreira ou João Pedro Castro, que trabalhavam exclusivamente nessa área, Fernando Rocha tem uma actividade mais alargada e uma formação menos especializada ou centrada nessa área específica (seja académica ou não).

Tal como se verifica com o mercado editorial e com a actividade dos produtores, também no domínio da acção dos técnicos de som se regista uma maior quantidade e dispersão de técnicos som na quarta e última fase em estudo, entre 2000 e 2015. Neste período, além de se manterem activos os técnicos que lideraram desde a fase anterior (José Fortes, Paulo J. Ferreira, João P. Castro e Fernando Rocha), surgem novos técnicos, nomeadamente uma nova geração que desenvolveu toda a sua actividade formativa e profissional já no domínio das ferramentas digitais. Entre esses técnicos destacam-se os seguintes: Filipe Chaves, técnico responsável por oito gravações para o catálogo de edições MPMP - sete desses títulos correspondem à série que o cravista e organista José Carlos Araújo dedicou às sonatas para tecla de Carlos Seixas; Jean Gauthier, técnico de

som em quatro títulos gravados por Os Músicos do Tejo; Filipe Faria, responsável pela captação e tratamento sonoro dos seus próprios projectos fonográficos; e Jorge Simões da Hora, cuja participação enquanto técnico e/ou assistente de captação, edição ou masterização, contabiliza um total de dez gravações (para diferentes editoras e artistas) no âmbito da discografia em estudo.

A actividade destes técnicos circula em torno do contacto directo com os projectos artísticos, podendo ser contratados pelos próprios músicos. Por sua vez, é evidente uma relação contínua, de confiança, entre músicos e técnicos, como se verifica entre Filipe Chaves e a discografia de José Carlos Araújo e Jean Gauthier e Os Músicos do Tejo. Ao mesmo tempo, assistimos ao caso de Filipe Faria, cuja produção é toda feita por si mesmo, e ainda a outro modelo de interacção no caso de Jorge Simões da Hora (discípulo de Paulo Jorge Ferreira), o qual participou em gravações das etiquetas Portugaler e Capella como membro da estrutura da empresa Audiopro (proprietária das duas etiquetas) e em outras gravações, fora desse vínculo laboral, para outras editoras como a IFO Classics, Althum e Arkhé Music.

Os técnicos das novas gerações apresentam formações diversas, mas sobretudo marcadas pela frequência de cursos especializados, ao mesmo tempo que ainda se verificam alguns técnicos que desenvolvem uma boa parte da sua aprendizagem de forma autodidacta e através da observação, contactos com outros técnicos e experimentação sistemática. Globalmente, os técnicos activos na quarta fase em estudo reúnem um sólido conhecimento técnico e teórico (bem como alguma formação musical), bem como o domínio das ferramentas digitais e acústicas que lhes permitem responder às necessidades dos músicos de forma mais directa, o que leva a que a acção tradicional do produtor se reparta, em alguns casos, entre o próprio intérprete em gravação, ou director musical de determinado agrupamento, e o técnico, que se torna também muitas vezes autor da montagem e edição do produto final, ou que assume conjuntamente a produção e a parte técnica da gravação.

Ao longo dos 58 anos em estudo a orgânica dos técnicos de som desenvolveu-se em dois planos. Por um lado, como técnicos maioritariamente associados às principais editoras, em diferentes gerações: Hugo Ribeiro, José de Carvalho e Paulo Jorge Ferreira (numa primeira fase) na VC, João Pedro Castro na Movieplay e Fernando Rocha na Numérica. Por outro lado, técnicos que desenvolvem o seu trabalho de forma independente, através da criação de empresas de serviços ou num regime *freelance*,

trabalhando com uma grande diversidade de editoras e produtores - José Fortes, mas também, a partir dos últimos anos do século XX, Paulo Jorge Ferreira e outros técnicos de gerações mais recentes activos na quarta fase em estudo.

Este percurso entre gerações de técnicos de diferentes formações é sintetizado por Richard Burgess numa análise do mercado internacional que também se pode aplicar ao contexto português:

The traditional recording studio apprenticeship system was predicated on starting at the bottom, in the mailroom, setting up and breaking down the studio, sweeping floors, and making tea and coffee. This phase could extend for years going from tape up to assistant engineer and eventually engineer. [...] Today, in place of the severely diminished apprenticeship system, there is a spectrum of audio engineering and production courses and programs in schools, colleges, and universities. Many are excellent and are taught by experienced producers and engineers. A student can come out of such programs with a more complete and formal understanding of the technology and the business of audio production than they might get from a hands-on environment. But the studio etiquette and the subtle interpersonal techniques that producers and engineers acquire from experience are more difficult to teach in college (Burgess 2013: 30-31).

Ao longo das quatro fases cronológicas em estudo sobressai a actividade de diferentes técnicos de som que tiveram uma maior participação em gravações de música antiga. Na primeira e segunda fase, no domínio da participação de técnicos activos em Portugal, é evidente que há uma relação directa entre os técnicos que actuam nesse mercado e as estruturas das empresas editoras (como Hugo Ribeiro e José de Carvalho na VC). No entanto, essa relação irá alterar-se gradualmente, sobretudo a partir da terceira fase, onde, apesar das grandes editoras se manterem activas no mercado de música erudita, as equipas de produção variam consoante o responsável pela gravação, conciliando gravações executadas por técnicos de som externos à editora que publica a gravação, ou a participação simultânea de técnicos das editoras e outros técnicos externos que tomam parte no trabalho do produto final sonoro. Na quarta fase assistimos a uma actividade mais independente por parte de técnicos de som (quadro 1, capítulo 4.2), que resulta numa maior quantidade de intervenientes conhecidos, mas também em casos de técnicos especializados no domínio da música erudita.

4.4.2. A interacção dos técnicos de som com músicos e produtores

Ao longo das diferentes fases em estudo a acção do técnico de som esteve dependente da actividade das editoras para as quais trabalhavam, mas também da interacção estabelecida entre os técnicos e os produtores e directores artísticos. Se durante as primeiras três fases os técnicos de som estavam maioritariamente associados às editoras (exceptuando José Fortes), trabalhando nos projectos que as mesmas delineavam, verifica-se um crescimento considerável, a partir do final do século XX, de uma dinâmica em que a participação regular de determinados técnicos em projectos de música antiga são mantidas através dessas relações de colaboração estabelecida com os produtores (sendo muitas vezes escolhidos por estes) e com os músicos que lideram os projectos. Por outro lado, também sobressaem iniciativas, sobretudo na última fase, de projectos editoriais impulsionados por técnicos de som. Esses técnicos alteram o paradigma criando as suas próprias empresas editoras, nas quais acumulam muitas vezes acções de produção executiva, e para as quais convidam, em alguns casos, produtores em regime *freelance* ou num modelo de equipas fixas. Neste modelo destacam-se, sobretudo, a Audiopro com as etiquetas Portugaler e Capella (Paulo Jorge Ferreira), e a editora Numérica (Fernando Rocha).

No entanto, ao contrário das etiquetas da empresa Audiopro, em que há uma estrutura fixa de funções, com uma equipa de produção delineada, onde a produção de gravação esteve a cargo dos principais produtores activos na quarta fase (João Vaz e João Pedro d'Alvarenga), no caso da Numérica verifica-se uma estrutura menos sólida, tanto com a participação de produtores de gravação (Fredrick Gifford, Dimitris Andrikopoulos), como com a direcção de gravação e montagem a ficar a cargo dos próprios músicos. O facto de Fernando Rocha conciliar a actividade de produtor executivo com a de técnico de som terá constituído uma mais valia no seu trabalho directamente com os músicos. Teresita Gutierrez Marques, directora musical do Coro de Câmara de Lisboa, uma das principais formações a gravar regularmente com a Numérica, destaca uma relação de confiança e admiração que se traduz num trabalho conjunto regular:

Nós começamos a gravar com ele [Fernando Rocha] desde as *Canções Populares Portuguesas do Século XX*, daí para a frente. Os únicos CD que não gravamos com ele foi aquele da Strauss, o *Rei Magnânimo* [*The Chapel of the Magnanimous King*, Strauss, 2000], o Carlos Seixas [*Missa em Sol maior*, Virgin Classics, 1994...] o Fernando Rocha

era impecável nas montagens, e tem gosto, e a parte técnica às vezes escapa-me, e ele é espectacular (E.18).

Também Manuel Pedro Ferreira, director musical do agrupamento Vozes Alfonsinas, destaca um tipo de relação profissional idêntica com José Fortes: «sempre produzi os meus próprios discos e sempre gravei e fiz edição final com o José Fortes, cuja integridade e profissionalismo admiro desde a década de 1980, e a quem tenho sido fiel» (E.14). Esta é uma tendência comum a uma grande parte da discografia em estudo. Se considerarmos os artistas com uma discografia mais regular, independentemente dos diferentes períodos, verifica-se uma regularidade do ponto de vista dos técnicos e produtores com quem esses artistas realizam os seus projectos discográficos. Pedro Caldeira Cabral, cuja discografia perpassa diferentes momentos, desde a segunda até à quarta fase em análise, destaca como essa relação de confiança no trabalho dos técnicos de som é fundamental para o intérprete, que deposita no trabalho dos técnicos a representação sonora da sua realização artística:

Os técnicos de som são fundamentais para o resultado final e, na verdade, tenho tido o privilégio de dialogar bastante com eles e aprender muito sobre as vantagens desse diálogo na construção de uma relação de confiança mútua, essencial para o resultado final da gravação. Tenho uma especial dívida de gratidão para com alguns deles, como é o caso de Hugo Ribeiro (que recordo com muita saudade), José Fortes e Helder Nelson (E.15).

No caso da relação entre artistas e produtores, muitas vezes os primeiros publicam em diferentes editoras mediante a circulação do produtor com que habitualmente gravam. É uma questão de confiança, perante a qual os artistas não procuram arriscar quando as coisas correm bem, como acontece na discografia dos Segréis de Lisboa, que deixou de gravar com a VC e passou a fazê-lo para a Movieplay, por força da transição do produtor Simões da Hora de uma empresa para a outra, e consequentemente deixando de trabalhar com o técnico Hugo Ribeiro e passando a trabalhar com João Pedro Castro. Após um último LP duplo (*A Música no Tempo de Camões*) gravado com a VC para o catálogo A Voz do Dono, os Segréis de Lisboa só voltariam a lançar um disco no mercado em 1988, *Música Maneirista Portuguesa* no catálogo da Movieplay Classics. Em entrevista a Manuel Morais no âmbito desta investigação, quando questionado sobre o porquê de um hiato de quase uma década, na qual, na verdade, os Segréis de Lisboa tinham mantido uma intensa actividade em solo nacional e estrangeiro, Manuel Morais justifica: «Porque

foi quando o Joaquim Simões da Hora foi para a Movieplay [...] porque é ele que chega, e vai trabalhar junto das editoras» (E.13).

Após a morte de Simões da Hora, em 1996, os Segréis de Lisboa viriam a manter um trabalho regular com a Movieplay, desta feita, com o produtor João Pedro d'Alvarenga (sucessor de Simões da Hora nesse domínio no final da década de 1990 e na primeira década do século XXI) e o técnico João Pedro Castro. Mais tarde, o mesmo agrupamento gravou ainda para a etiqueta Portugaler, um projecto criado por Paulo Jorge Ferreira, «em resposta a um vazio que se verificava desde então no meio da edição discográfica de qualidade em Portugal» (Hora 2016b: 76), em gravações em P. J. Ferreira se ocupou da parte técnica de captação e edição áudio e que foram produzidas por João Pedro d'Alvarenga. Esta dinâmica de colaboração regular, de compromisso e confiança entre músicos, produtores e técnicos, que os exemplos acima reflectem, acontece também no trabalho entre produtores e técnicos (Burgess 2013; Zak 2009; Zargorski-Thomas 2016).

Uma análise das fichas técnicas da discografia em estudo permite perceber que ao longo das quatro fases há equipas de trabalho (técnicos e produtores) que se mantêm activas em diferentes momentos. Considerando o período desde 1974 até 2015, uma vez que na primeira fase a produção é levada a cabo, maioritariamente, por produtores e técnicos estrangeiros pertencentes às estruturas das editoras, sobressai ao longo da segunda fase (1974-1985) a discografia produzida por Simões da Hora com o técnico Hugo Ribeiro, que se constitui como o principal *corpus* da produção fonográfica nacional de música antiga na segunda fase, formando assim, no seio da VC, uma primeira equipa de produção fixa na indústria fonográfica de música erudita em Portugal. Como relembra Rui Vieira Nery, que assistiu a muitas montagens desta discografia,

O Ribeiro percebia perfeitamente o que o Joaquim queria, e tinha a noção exacta de onde se podia cortar. A colagem de *takes* e das coisas mais difíceis é uma decisão estética do produtor, mas depois o Hugo tinha realmente um talento excepcional. Ele conseguia cortar no sítio certo. E sabia isso como ninguém. [...] Era uma coisa extraordinária. E essa cumplicidade vê-se bem. Ele era realmente um génio da engenharia de som à escala da época, com os meios técnicos da época. Tudo de palpite e de instinto. E muita experiência (E.17).

Com Hugo Ribeiro, Joaquim Simões da Hora discutia os aspectos de carácter acústico e técnico, de acordo com a estética sonora pretendida e as necessidades

específicas de cada local, bem como todo o trabalho conjunto de montagem até chegar ao produto final. Essa ligação e cumplicidade essencial entre produtor e técnico de som terá sido um elemento fundamental para o sucesso das edições que realizaram em conjunto (Hora 2019). Das 30 gravações de música antiga que foram feitas por Hugo Ribeiro, 17 foram produzidas por Simões da Hora, o que retrata bem a forma como as equipas entre produtores e técnicos, apesar de muitas vezes não institucionalizadas, acabam por se tornar duradouras em determinadas situações.

Este tipo de colaboração regular irá acontecer na terceira fase entre Simões da Hora e os técnicos Paulo Jorge Ferreira e João Pedro Castro (como já referido atrás), este último tendo sido o único técnico da Movieplay a trabalhar com Simões da Hora para as edições do catálogo Movieplay Classics que este último dirigiu:

A equipa era produtor e técnico. Na altura era eu que estava disponível para fazer isso. Havia mais pessoas dentro do estúdio para fazer, mas nunca fizeram com o Simões da Hora. Não sei porquê. Escolheram-me a mim, e eu trabalhei muitas vezes com ele. Muitas vezes ia com ele pelo país fora, até inclusivamente para os Açores. Corremos o país todo, fartamo-nos de fazer gravações, principalmente de órgão (E.10).

A mesma relação de continuidade e regularidade verifica-se entre outras equipas de técnicos e produtores que se vão distinguindo por um maior conjunto de edições, nomeadamente na terceira e quarta fase em estudo. O caso mais evidente é o dos produtores João Vaz e João Pedro d'Alvarenga com o técnico de som Paulo Jorge Ferreira, para diferentes editoras durante a década de 1990 (Decca, Philips-Polygram, EMI Classics) e, posteriormente, para as etiquetas Capella e Portugaler fundadas pelo técnico de som. Recentemente, as colaborações contínuas entre Duarte Pereira Martins e o técnico Filipe Chaves (para as Edições MPMP) e entre Pierre Lavoix e Jean Gauthier (para a discografia de Os Músicos do Tejo na Naxos), são outros exemplos de equipas de trabalho que se mantêm para diferentes projectos.

4.4.3. Recursos técnicos de gravação e edição na música antiga em Portugal

Producers have made many wonderful recordings with very little technical knowledge. However, the less technically inclined you are, the more you depend on your engineer for all sonic aspects of the production. You need to be confident that he or she is capable of

meeting your needs. Different types of records require different skills. What a producer does need to know about technology is how it can best serve the music and how to not allow the medium to dictate the methodology (Burgess 2013: 52).

No domínio da produção de música antiga, a intervenção e exploração de ferramentas tecnológicas de gravação e edição tem sido muito reduzida, como é característico da maior parte da produção fonográfica de música erudita à escala global. Do ponto de vista dos procedimentos de captação, estes incidiram essencialmente na captação *stereo*, a partir de diferentes técnicas (par A-B, M-S (Mid-side), X-Y, etc.) e/ou através da captação pontuada de instrumentos e vozes, mas em simultâneo. Raramente se grava em multipista no seio da produção de música antiga, sendo este recurso apenas utilizado para determinados instrumentos a acrescentar posteriormente, ou em casos muito específicos e esporádicos que fogem à regra da prática habitual das sessões de gravação que contemplam uma execução de todos os intervenientes em simultâneo, idêntica ao que acontece na prática de concerto.

João Pedro Castro destaca alguns dos desafios na perspectiva do registo do espaço acústico e equilíbrio sonoro desejado:

Nos instrumentos usados, entre si, nunca tive dificuldade nenhuma. Nunca tive dificuldade nenhuma em encaixar instrumentos em instrumentos. Agora, as vibrações e as *early reflections* dos espaços, isso sim. Não tornar clara a nota, não haver uma definição clara da nota ou vozes que sobressaem demasiado, ou instrumentos que ficam demasiado deslocados, ou distantes, em relação a outros instrumentos, isso sim.

Do ponto de vista dos equipamentos a usar, que microfones usar, microfones de condensador ou não, microfones direccionais ou não, etc. Ou utilizar poucos microfones, ou utilizar muitos microfones. Às vezes, quantos menos microfones, mais simples se torna. Tive alguns casos em que apenas com dois microfones disse «chega-te um bocadinho mais para ali, chega-te um bodinho mais para a esquerda ou para a direita», e com isto nós temos um equilíbrio perfeito. [...]Na captação, devido à qualidade dos microfones, às vezes ouve-se coisas a mais. Somando as reverberações, ainda pior! (E.10)

Normalmente, a captação incide sobre dois planos sonoros essenciais - o espaço acústico onde ocorre a gravação e os instrumentos e vozes – na perspectiva de registar o instrumento com detalhe e a acústica do local de gravação, por forma a poder garantir,

através do processo de mistura, a concretização de um ideal sonoro desejado ou resultados de compromisso dentro das possibilidades e condicionantes envolventes.

O desenvolvimento das tecnologias de gravação e edição refletiu-se não só no processo de gravação e edição, como também pela fiabilidade das ferramentas como microfones, equalizadores, compressores, redução de ruído, processadores de efeitos de natureza variada, entre outros recursos que se utilizam de forma diversa como meios para concretizar com a maior eficácia possível as perspectivas dos artistas e produtores. A disponibilidade destas ferramentas é comum tanto ao período da gravação e edição em suporte analógico, como no domínio digital.

Contrapondo a produção de fonogramas com os ciclos de gerações de técnicos de som que estão activos ao longo das quatro fases, assistimos a três momentos, de acordo com três gerações:

- a. técnicos que trabalham unicamente no domínio dos suportes analógicos (fita magnética), onde se destaca Hugo Ribeiro;
- b. técnicos que iniciam a sua carreira no campo da gravação analógica e que estão activos na transição para a gravação e edição digital, sendo os primeiros a operar nesse domínio em Portugal, como José Fortes, João Pedro Castro e Paulo Jorge Ferreira;
- c. técnicos que fizeram a sua formação num período em que a gravação digital já estava plenamente implementada e trabalharam sempre nesse domínio (Jorge Simões da Hora, Filipe Chaves).

Sobre as diferenças da fiabilidade eléctrica e técnica dos recursos analógicos e digitais, José Fortes destaca:

Eu tenho esse privilégio de viver esta época ainda activo [...] de viver esta evolução da tecnologia. Hoje para mim é um descanso não ter que estar permanentemente a ouvir se a cabeça do gravador cheira a sujo ou não. Ou seja, se eventualmente tenho a mesma curva de resposta de quando comecei.²⁰⁵

A evolução no domínio dos *softwares* de manipulação de áudio digital verifica-se sobretudo desde a última década do século XX, e repercutiu-se numa menor dependência dos suportes físicos de manipulação e edição áudio em detrimento de uma grande oferta

²⁰⁵ Entrevista a José Fortes, *Objectivo Lua*, Restart, publicada a 27 de Abril de 2009 em: <http://videos.sapo.pt/97LkW9LEDgHNcRGgiWaU>, último acesso a 2 de Dezembro de 2018.

crescente no domínio de *plug-ins* digitais utilizados nas Digital Audio Workstation (DAW)²⁰⁶. Como salienta Richard Burgess, o desenvolvimento de ferramentas digitais de edição, capazes de substituir os seus equivalentes analógicos, permitiu uma maior gama de amostragem, através de diferentes versões de uma mesma faixa em gravação para escolha posterior de qual a desejada, acontecendo o mesmo com as diversas alterações que se podem executar e anular sem as limitações inerentes ao domínio analógico.

Digital technology has lessened the technical responsibilities during a take, allowing an operator/producer to concentrate on performance qualities rather than watching levels and thinking about balances, EQ, and compression. Bit depth that exceeds the dynamic range of human hearing decreases concern about the noise floor and overloads, reducing the need to ride levels, and unlimited tracks allow instruments to be recorded flat. Compression, EQ, and other treatments can be added and changed throughout the project in non-real time. Of course the undo and redo function, along with the ability to save multiple versions, allows for a more relaxed approach to decisions made on the fly (Burgess 2013: 52).

Dentro do domínio da edição digital, as possibilidades de manipulação e experimentação em pós-produção tornaram-se praticamente ilimitadas, estando a sua utilização dependente da abordagem do produtor, artista ou técnico de som, mediante diferentes graus de intervenção.

Ao longo das seis décadas em estudo as tecnologias de suportes de gravação e edição sonora consistiram na fita magnética, implementada em 1958 no mercado internacional, e os suportes de áudio digital, que se tornaram a regra a partir do final da década de 1980 – a gravação em fita e produção em LP vinil é utilizada durante as primeiras duas fases, sendo que na terceira e quarta fases dominam os suportes digitais. Por conseguinte, as fontes comerciais que compõem a discografia em estudo dividem-se, essencialmente, em edições em formato LP e CD, contabilizando-se em primeiras edições um total de 77 LP, uma gravação em formato *Extended Play* (EP), duas edições publicadas em *cassette* e 255 CD, aos quais se junta uma única edição exclusivamente em distribuição digital, sem impressão em suporte físico. Apesar do desenvolvimento de novos procedimentos de captação e reprodução, como a quadrofonia (entre outros), na música erudita em Portugal, e no caso específico da música antiga, manteve-se mais

²⁰⁶ Ver nota de rodapé 191.

regular a captação *stereo*, sendo os formatos digitais de alta resolução (SACD, DSD) praticamente inexistentes em edições nacionais produzidas até 2015.

5. INTÉRPRETES

It was the recording of sound that became the equivalent of writing to language. It made it possible to store sound permanently, and to copy it. The musician became immortal (Gronow & Saunio 1998: 213).

5.1. As diferentes gerações

Ao longo das cerca de seis décadas que compõem a produção discográfica de música antiga em Portugal é possível identificar diferentes gerações de intérpretes que estão activos de uma forma relativamente paralela à estrutura de quatro fases históricas previamente identificadas em torno do decurso dessa mesma produção.

A primeira fase (1957-1973) do *corpus* fonográfico em estudo compreende um conjunto de intérpretes mais reduzido quando comparado com o que sucede em fases seguintes, sintomático de um primeiro momento em que a produção discográfica de música antiga em solo português é marcada pela participação dominante de intérpretes estrangeiros não estabelecidos em Portugal, entre os quais se destacam Edward Power Biggs (1906-1977), Ruggero Gerlin (1899-1983), Geraint Jones (1917-1998), Pierre Cochereau (1924-1984), Huguette Dreyfus (1928-2016) e Montserrat Torrent (1926-).

Edward P. Biggs foi um organista norte-americano, que numa curta passagem por Portugal em 1956, gravou parte de um disco dedicado a compositores e instrumentos portugueses e espanhóis dos séculos XVI, XVII e XVIII, editado pela Columbia no ano seguinte²⁰⁷, e que consiste na mais antiga gravação da discografia em estudo. Outro organista fora do contexto português do qual subsiste uma gravação editada comercialmente é Franz Lehrndorfer (1928-2013), responsável pelo concerto de inauguração de um órgão de tubos encomendado pela Diocese do Porto ao organeiro Georg Jann em 1985. Esse concerto viria a ser posteriormente editado em CD²⁰⁸, como testemunho sonoro dessa passagem pontual de Lehrndorfer por Portugal.

²⁰⁷ ID 341.

²⁰⁸ ID 241.

Os restantes intérpretes acima citados contribuíram para esta discografia através de gravações para a colecção *Portugaliae Musica* promovidas pela FCG em conjunto com a Philips e a Archiv Produktion. Além da primazia de gravações a solo de música para cravo (H. Dreyfus e R. Gerlin) e órgão (G. Jones, P. Cochereau e M. Torrent), contam-se ainda primeiras gravações do *Concerto para cravo em Lá maior* de Carlos Seixas, por Ruggero Gerlin e a Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Renato Ruotolo, e repertório vocal e orquestral português gravado pelo Coro e pela Orquestra Gulbenkian, sob a direcção dos maestros Pierre Salzman e Olga Violante (coro) e Gianfranco Rivoli (orquestra).

Os principais pioneiros na gravação de repertório pré-romântico activos em Portugal são também de origem estrangeira: Macario Santiago Kastner (1908-1992) e Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012). A par com estes intérpretes, além de formações que gravam projectos episódicos (por exemplo, o Grupo Vocal Feminino Harmonia ou a Orquestra de Câmara do Estoril), assume especial relevância a actividade do Coro e Orquestra Gulbenkian, desde esta primeira fase e de forma contínua ao longo das décadas seguintes, e ainda um primeiro grupo de interpretação de música antiga em Portugal, fundado na década de 1950 por Santiago Kastner, Os Menestréis de Lisboa.

Esta geração é composta por intérpretes cuja formação musical não assenta numa especialização no domínio da interpretação histórica de repertório pré-romântico, uma vez que grande parte destes músicos ainda fizeram o seu percurso formativo numa fase em que o movimento da música antiga não era uma realidade muito difundida, ao contrário do que viria a acontecer a partir do final da década de 1960. Nesse sentido, exceptuando os órgãos históricos nos quais foram efectuadas gravações neste período, os restantes instrumentos disponíveis em Portugal para essas gravações, nomeadamente os cravos, não consistiam em instrumentos originais ou réplicas da época, mas antes em versões modernas, como por exemplo os cravos Pleyel. Por outro lado, num período em que a investigação musicológica em torno de fontes musicais anteriores ao século XVIII era ainda um campo pouco desenvolvido, grande parte da abordagem histórica que podemos identificar passava por uma grande dose de confronto entre a informação patente nos tratados teóricos e a percepção e intuição dos próprios músicos. Nick Wilson, remetendo-se ao movimento da música antiga na Europa, defende sete retóricas, e respectivas contraposições: revolucionário, amador, comercial, dogmático, criativo, modernista e autêntico. Nesse sentido, reportando-se à vertente criativa, Wilson salienta:

it is highly characteristic of Early Music that whilst some espoused the dogmatic rhetoric, accusing early musicians of being too rule-bound, other regarded their activities as in some way overly creative. Far from performing according to the rigorous scholarship of historical musicology, they were, in fact, just “making it up.” Certainly, there is ample evidence to suggest that those involved in performing early music were indeed “inventing,” or re-creating historical performance practices (Wilson 2014:12).

Esta é uma realidade que pode ser sobretudo evidente numa fase embrionária, como acontece em Portugal até à década de 1980 – só nesse período começam a surgir iniciativas de ensino especializado em interpretação de música antiga de forma mais consistente - ou na abordagem de repertórios com menores referências e evidências, que naturalmente obrigam os músicos a ter de tomar decisões de interpretação sem uma grande fundamentação documental. Por outro lado, a própria prática em instrumentos históricos carece, numa fase inicial, de um sólido conhecimento teórico, o que se reflecte na reduzida quantidade de intérpretes e grupos dedicados a uma prática historicamente fundamentada neste primeiro momento. Como relembra Rui Vieira Nery,

Uma coisa que na altura era frequente, era um professor de canto, a um aluno ou aluna que não tivesse grande voz, dizia:

- Bom, para cantar ópera não pode, mas pode ser que dê para cantar música antiga.

Porque achava-se que era uma vozinha assim amadora que chegava [...] O problema é que não havia formação. Havia uma professora de cravo no Conservatório, que dava aulas num cravo Pleyel arcaico e que não produziu propriamente intérpretes profissionais. E tirando isso havia a aula do professor Kastner, que era uma espécie de pau para toda a obra. Portanto, quem se interessasse por música antiga inscrevia-se na aula de Clavicórdio e Interpretação de música antiga. Havia cantores, trompistas, flautistas e musicólogos [...] O que é que tinha havido até aí? Tinha sido o curso do Safford Cape em Lisboa em meados dos anos 60, que foram vários jovens músicos ainda numa fase escolar que ficaram muito entusiasmados, e fundaram o Grupo de Música Antiga de Lisboa. Eram todos amadores, ou então eram executantes de outros instrumentos, digamos *mainstream*, que faziam um esforço para se adaptarem ao instrumento original (E.17).

Após um primeiro momento em que a prática interpretativa de música antiga é ainda um campo pouco estabelecido em Portugal, com uma escassez de intérpretes profissionais especializados, é com a geração que surge activa a partir da década de 1970 que se dá de forma definitiva, uma actividade de implementação dos modelos da interpretação historicamente informada, a “nova” música antiga, que procura seguir os

modelos internacionais (Haynes 2007; Wilson 2014). Grande parte dessa mudança deve-se à formação que uma nova geração de intérpretes irá desenvolver em alguns dos principais centros europeus de ensino especializado em música antiga, após terem, na sua maioria, iniciado o seu conhecimento neste domínio através da frequência do *Curso Livro de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga* ministrado por Santiago Kastner no CN. É um período em que surge uma maior quantidade de intervenientes, um crescimento significativo no número de edições produzidas em Portugal, com o início da produção completamente nacional.

Esta nova geração, com uma formação específica no domínio dos instrumentos históricos, das técnicas de interpretação baseadas no conhecimento de fontes teóricas e documentais da época, procura de forma mais vincada, e pela primeira vez em Portugal, concretizar essa prática em simbiose com a procura de um ideal sonoro difundido pelos seus mestres e pelas principais referências da “nova” música antiga. Não se tratava apenas de pôr em prática um conjunto de ferramentas históricas que até então vinham sendo recuperadas pela investigação musicológica. Este novo movimento, que surge em Portugal com esta geração, implementa definitivamente uma nova estética interpretativa e sonora na prática do repertório pré-romântico, numa primeira fase, sobretudo pré-clássico. Cremilde Roasdo Fernandes recorda:

O cravo do professor Kastner, que era um Pleyel exactamente igual ao da Wanda Landowska, que tinha um 16 pés. Que não se pode dizer que fosse um problema. Händel conhecia cravos com 16 pés, teve um. Mas a mecânica era completamente diferente. O som do instrumento [cravo Pleyel] tinha muito a ver com a forma como as pessoas estavam habituadas a tocar ao piano (E.2).

Esta nova geração procurou ir ao encontro das grandes referências internacionais da interpretação de música antiga, que, a par com o estudo e conhecimento das fontes históricas, foram os principais modelos do ideal sonoro que passou a ser praticado. Procurava-se, acima de tudo, utilizando aqui o exemplo da música de tecla, reproduzir «o cravo tocado à maneira de Gustav Leonhardt» (E.2). Passamos, por conseguinte, de uma geração de músicos que, numa primeira fase, interpretam repertório antigo a partir de diferentes abordagens de maior ou menor recurso a fontes históricas, para uma primeira geração de intérpretes profissionais de música antiga, enquanto um movimento estético interpretativo que concilia um apurado conhecimento histórico à concretização de um ideal sonoro e interpretativo (Butt 2002; Haynes 2007).

Além dos intérpretes solistas desta geração que se dedicam mais afincadamente à gravação fonográfica, como Manuel Morais, Joaquim Simões da Hora e Cremilde Rosado Fernandes, surgem também neste período os Segréis de Lisboa (fundados e dirigidos por M. Morais), o primeiro grupo a dedicar-se de forma profissional à interpretação de música antiga, com uma regular actividade discográfica.

Na viragem para a década de 1990 surge uma nova geração de intérpretes, num quadro de maior expressão do contexto da música antiga e da interpretação histórica que se reflecte na sua formação. São músicos que desenvolvem os seus estudos em Portugal com mestres portugueses da geração anterior que lhes dão uma formação mais sistemática em torno deste repertório. É, por conseguinte, natural que os intérpretes solistas dessa nova geração mantenham uma tradição marcada pelo domínio da música de tecla, desta feita já com uma aprendizagem cimentada num maior conhecimento histórico tanto do ponto de vista do repertório, como das técnicas de interpretação histórica. Os principais intérpretes solistas desta geração são os organistas João Vaz e Rui Paiva, o cravista e organista João Paulo Janeiro, a cravista Ana Mafalda Castro e o guitarrista Pedro Caldeira Cabral. Por outro lado, surgem também novas formações independentes de música antiga que se dedicam a nichos específicos de repertório: as Vozes Alfonsinas, sobretudo no âmbito da música da Idade Média; o Coro Gregoriano de Lisboa, no domínio do cantochão medieval; o Grupo Vocal Olisipo e o Eborae Musica, no campo da polifonia sacra; La Batalla e Concerto Atlântico, dois grupos formados por Pedro Caldeira Cabral, respectivamente para a interpretação de música medieval e renascentista; ou a Capela Lusitana, de Gerhard Doderer, dedicada essencialmente à música do século XVIII.

Ainda no contexto de ensino, verifica-se uma oferta específica no domínio da interpretação de música antiga, disponível a partir do final da década de 1970 e ao longo das seguintes, com as SIMA e as SMAI, juntando-se-lhes também os Cursos da Casa da Mateus, que proporcionaram a essa nova geração um contacto directo com algumas das principais figuras do movimento da música antiga à escala nacional e internacional, alargando a sua formação específica nesse domínio.

Na sua maior parte, os músicos desta geração irão também aprofundar os seus estudos fora de Portugal, em muitos casos para estudar com mestres com uma forte ligação a Portugal, ou activos no quadro da interpretação de música ibérica que se vai cimentando, sobretudo, a partir da geração anterior e através destes novos discípulos, constituindo uma ‘escola’ de interpretação ibérica, sobretudo representada pelos mestres

Simões da Hora e José L. G. Uriol, cujos discípulos se vão cruzando pela península em diferentes cursos de aperfeiçoamento e formações de ensino superior.

Além do ensino mais especializado de que esta nova geração já beneficia em Portugal, também a discografia que os intérpretes da geração anterior já vinham desenvolvendo terá tido uma influência preponderante na abordagem interpretativa. Os novos músicos passaram a ter acesso a referências sonoras que até então eram escassas em Portugal, e que terão estimulado, em boa parte, esta geração a se interessar pelo registo fonográfico. Esse é um aspecto evidente, por exemplo, na carreira dos organistas desta nova geração, os quais têm uma vasta produção neste domínio. O organista Rui Paiva, salienta precisamente o peso das edições fonográficas como aliciante para o seu interesse pelos estudos musicais: «comecei por me interessar muito pelo órgão e por comprar gravações que ouvia com muito interesse» (E.16). Também Rui Vieira Nery destaca o impacto que algumas das primeiras edições inteiramente produzidas em Portugal pela primeira geração tiveram nesse contexto: «os [intérpretes] de órgão conheciam a *Lusitana Musica* toda» (E.17). A utilização de audição de discografia como referência modelar da prática e estética interpretativa neste contexto foi uma prática comum, sobretudo num período em que essas edições eram de menor circulação e em que a oferta de concertos que permitiam aos novos intérpretes a oportunidade de experimentar um maior contacto com essa mesma prática estava ainda pouco difundida (Hora 2015b).

Mantém-se também nesta geração o interesse pela aliança entre a prática performativa e a investigação musicológica, já premente desde as primeiras gerações, mas agora alvo de uma formação mais sistemática. Alguns destes intérpretes farão um percurso académico no domínio da musicologia em universidades portuguesas, como é o caso de João Vaz (Universidade de Évora) e João Paulo Janeiro (UNL).

Em pleno século XXI, na quarta fase da história da produção discográfica de música antiga em Portugal, surge uma nova geração de intérpretes. Fruto do desenvolvimento do ensino especializado que se verifica a partir da década de 1990²⁰⁹, muitos dos intérpretes desta nova geração fazem toda a sua formação em Portugal, ao mesmo tempo que outros vão estudar no estrangeiro, sobretudo para a Holanda (principalmente os conservatórios de Haia, Utrecht e Amesterdão). Uma característica comum a praticamente todos os principais intérpretes e directores musicais desta nova

²⁰⁹ Ver capítulo 2.2.

geração é a formação académica complementar no domínio da investigação musicológica, que leva a que uma grande parte da produção fonográfica incida em trabalhos que resultam da investigação dos próprios intérpretes.

A maior parte dos projectos desta geração não consiste em discografia a solo, como aconteceu com grande parte dos músicos proeminentes das gerações anteriores. Há, por conseguinte, um maior equilíbrio entre intérpretes com uma actividade essencialmente solística, mantendo-se a predominância de organistas e cravistas, e outros intérpretes que optam por investir em projectos em grupo. Os dois casos mais preponderantes são o projecto Sete Lágrimas (Filipe Faria) e Os Músicos do Tejo (Marcos Magalhães e Marta Araújo), que convivem em simultâneo com grupos fundados e dirigidos por intérpretes da geração anterior, como a Capela Patriarchal (João Vaz), Flores de Música e a Capella Joanina (João Paulo Janeiro), os quais apenas passam a gravar nesta quarta fase. Simultaneamente, surgem também novas formações orquestrais independentes, como o Divino Sospiro, ou pertencentes a instituições de maior envergadura, como a Orquestra Barroca Casa da Música.

Umas das características que distinguem as iniciativas dos intérpretes e agrupamentos especializados que surgem na quarta fase é a maior quantidade de novas formações independentes de maiores dimensões do ponto de vista dos efectivos instrumentais, que se dedicam ao registo de repertório inédito, mesmo dentro do contexto da música portuguesa, sobretudo de música do século XVIII. Por outro lado, este é um período em que, apesar de termos maior número total de gravações (157), as mesmas encontram-se dispersas por uma maior quantidade de intérpretes. Ao contrário das gerações anteriores que estão activas há mais tempo, estes intérpretes têm uma actividade menos longa, ainda em pleno desenvolvimento, que naturalmente se traduz numa menor produtividade até 2015.

Como discutido no capítulo 2, o mercado discográfico de música antiga em Portugal desenvolveu-se a partir da segunda metade da década de 1970, nomeadamente a partir da segunda fase (1974-1985) desta discografia. Assim sendo, é possível dividir a acção dos intérpretes em três grupos geracionais. Um primeiro grupo diz respeito ao conjunto de intérpretes que representam uma primeira geração de músicos profissionais enquadrados no movimento da música antiga e com uma produção fonográfica regular, com Simões da Hora, Cremilde Rosado Fernandes, Manuel Morais e os Segréis de Lisboa, Gerhard Doderer e Antoine Sibertin-Blanc, o qual acaba por fazer uma ponte

entre a primeira e a segunda gerações presentes em gravações na primeira e segunda fases. A segunda geração é representada por um conjunto de intérpretes que estão activos sobretudo a partir do início da década de 1990, estendendo a sua actividade até aos nossos dias. A terceira consiste na mais recente geração de intérpretes, cuja participação em registos fonográficos se dá ao longo da quarta fase em estudo, os primeiros 15 anos do século XXI.

Todas estas gerações acabam por estar activas em simultâneo ao longo das quatro fases da produção discográfica, mantendo, por vezes, uma actividade conjunta entre mestres e discípulos, seja em projectos de gravações em conjunto, em edições de intérpretes de uma geração que são produzidas por artistas de outra, bem como através da participação de intérpretes de novas gerações em projectos e agrupamentos liderados por alguns dos seus mestres.

5.2. Intérpretes solistas e a música antiga

5.2.1. Organistas, cravistas e outros intérpretes de tecla

A música para instrumento solista assume uma grande relevância na discografia de música antiga em Portugal, nomeadamente no domínio da música para tecla. Isso deve-se principalmente a três factores:

- a. pelo facto de haver uma tradição que se mantém desde Santiago Kastner (clavicórdio e cravo) e Maria Malafaia (1911-2012) (cravo), passando depois o testemunho a intérpretes como Cremilde Rosado Fernandes e a gerações seguintes, nomeadamente, através da classe desta última na ESML; Ao mesmo tempo, desenvolve-se uma tradição organística duradoura, iniciada com as classes de Antoine Sibertin-Blanc no CEG/IGL e de Joaquim Simões da Hora no CN, e as seguintes gerações de organistas portugueses;
- b. pela especificidade e disponibilidade do repertório editado em partitura;
- c. pelo facto da produção fonográfica de um disco a solo exigir menos recursos financeiros, técnicos e humanos, algo importante para viabilizar novas produções

num quadro editorial e comercial de pequenas dimensões, como é o mercado fonográfico português.

É, por isso, natural que na discografia portuguesa, tanto do ponto de vista da participação e índice de produtividade dos intérpretes como do repertório gravado, haja uma grande percentagem de intérpretes e música de tecla. Por outro lado, o facto de a maior parte dos principais produtores portugueses terem sido também organistas²¹⁰, traduz-se numa maior quantidade de discografia de música para órgão no seio da música de tecla, também intercalada em edições com música sacra, por razões de enquadramento do repertório.

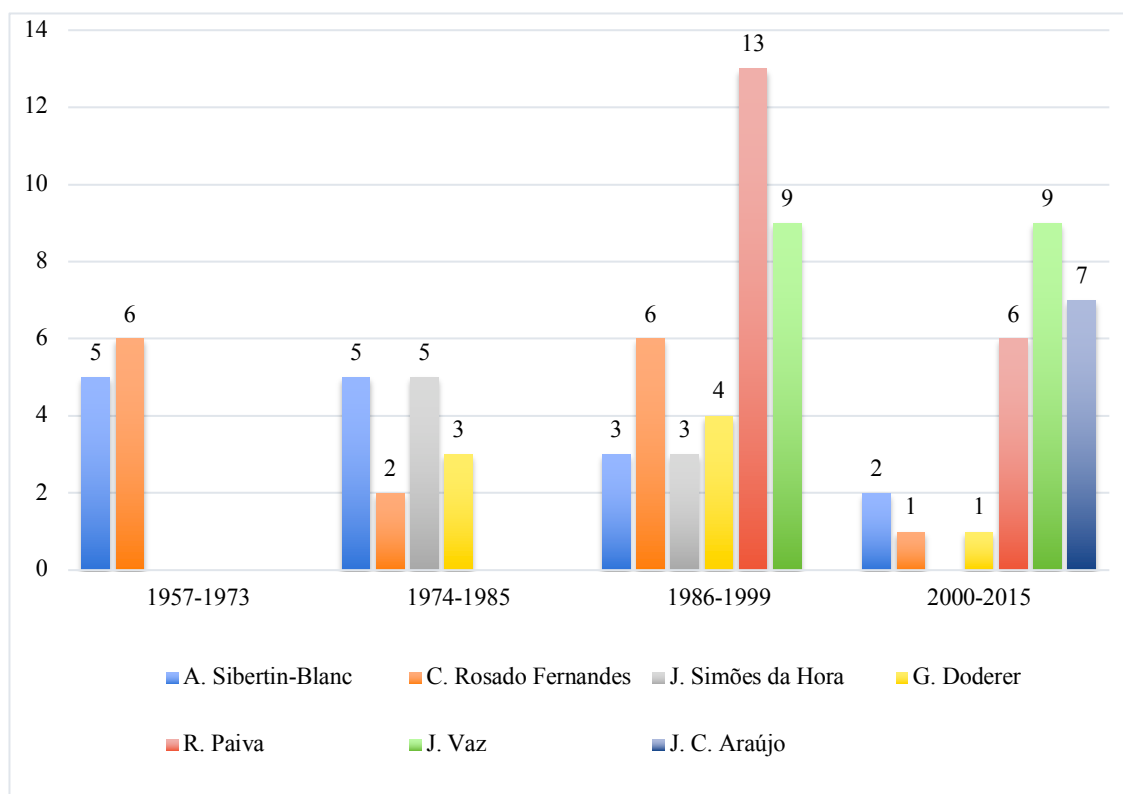


Gráfico 11 – Principais solistas de tecla (n.º de edições)²¹¹

Além das gravações episódicas levadas a cabo aquando da passagem de artistas estrangeiros por Portugal, os principais intérpretes da primeira geração activos em Portugal são Macário Santiago Kastner e Antoine Sibertin-Blanc. A estes junta-se ainda a organista Gertrud Mersiovsky (1932-), professora da classe de órgão do CN entre 1963

²¹⁰ Ver capítulo 4.3.3.

²¹¹ Para o gráfico 11 foram considerados intérpretes com cinco ou mais edições registadas como solistas.

e 1974, e que gravou um único disco em Portugal, dedicado a repertório de compositores portugueses dos séculos XVII e XVIII, no órgão da Igreja de São Vicente de Fora, editado pela Harmonia Mundi²¹².

Santiago Kastner, o grande pioneiro na prática de música antiga em Portugal, gravou três discos publicados em 1971 pelo Ministerio de Educación y Ciencia de Espanha, com interpretações a solo (clavicórdio), a par com gravações com a sua discípula Cremilde Rosado Fernandes e com Os Menestréis de Lisboa. Apesar dos Menestréis de Lisboa se terem apresentado em concerto e em emissões radiofónicas com alguma regularidade até ao início da década de 1970, as edições comerciais que gravaram em Portugal resumem-se a dois títulos.

Entre os primeiros intérpretes a participar nesta discografia, Antoine Sibertin-Blanc ocupa um lugar de destaque, com um conjunto de 15 gravações, entre discos a solo ou em conjunto com outros intérpretes. Discípulo de Edouard Souberbielle (1899-1986), o qual foi um dos pioneiros no órgão na Europa a dar atenção ao repertório antigo, Sibertin-Blanc estabeleceu-se em Portugal em 1961 como professor de órgão no Centro de Estudos Gregorianos de Lisboa (CEG). Além de uma intensa carreira concertística, foi responsável pelo desenvolvimento de uma nova tradição organística em Portugal, com discípulos como Joaquim Simões da Hora e João Vaz, que viriam a ser também figuras proeminentes na interpretação de música antiga para órgão nas duas gerações que sucederam ao organista francês (Peixoto 2017). A discografia de Sibertin-Blanc tem início em 1968, com a gravação de repertório pertencente à colecção *Flores de Música pera o Instrumento de Tecla e Harpa* de Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1635), em dois discos produzidos pela VC e publicados no catálogo da Columbia, no âmbito do acordo entre a editora portuguesa e a EMI. Até à sua morte, em 2012, Sibertin-Blanc desenvolveu uma sólida discografia, com edições para o mercado português e para etiquetas estrangeiras. A sua discografia estende-se desde 1968 até gravações que remontam ao ano de 2006, o que se traduz em edições distribuídas pelas quatro fases históricas da produção nacional de música antiga, o que é um caso raro, apenas equiparado por Cremilde Rosado Fernandes, Jennifer Smith e pelos agrupamentos da FCG, igualmente presentes em todas as fases.

²¹² ID 291.

Da primeira geração de músicos portugueses a dedicarem-se profissionalmente e em exclusivo à música antiga, no contexto da interpretação de instrumento de tecla destacam-se a cravista Cremilde Rosado Fernandes e os organistas Joaquim Simões da Hora e Gerhard Doderer.

Cremilde Rosado Fernandes (1940-) desenvolveu uma intensa actividade no domínio da interpretação de música para cravo, clavicórdio e pianoforte do século XVIII. O seu percurso formativo desenrolou-se de forma idêntica ao dos restantes intérpretes portugueses acima referidos. Iniciou os seus estudos em piano no CN, e só com a frequência das aulas do mestre Santiago Kastner (a partir de 1959) decidiu enveredar pelo mundo da música antiga. Nesse sentido, estudou cravo com Maria Malafaia no CN, uma escolha que, segundo a própria C. Rosado Fernandes, foi sobretudo marcada pelas características do repertório e por uma consciência histórica da prática musical já influenciada pela frequência das aulas de Kastner:

O instrumento que eu gostaria de ter aprendido era o órgão. Gostava muito de órgão e gostava muito do repertório. Mas o professor Kastner declarou-me que eu era muito pequena, que tinha as pernas curtas, e que, portanto, para órgão não era nada própria. Não tinha físico bom para tocar órgão, que havia de tocar era cravo e clavicórdio. [...] E assim fiz. Comecei clavicórdio com o professor Kastner e cravo com a professora Malafaia. E até me lembro de a Maria Malafaia na primeira vez que tive aulas com ela me perguntar: - Então para que vai estudar cravo? Eu até sei que tem jeito para o piano, que toca muito bem Chopin e assim.

E eu disse:

- Porque gosto mais.

E ela:

- Ah, mas sabe, o mercado é tão mau para a música antiga... Há tão poucas oportunidades.

Eu replicava:

- Bom, mas eu realmente gosto mais do repertório de música antiga e acho que devia tocar a música antiga nos instrumentos para o qual ela foi escrita.

Ela lá aceitou. [...] Eu realmente comecei a tocar cravo sem conhecer o instrumento. Sem nunca ter experimentado. Comecei a tocar porque gostava daquele repertório e também por influência do professor Kastner (E.2).

Cremilde Rosado Fernandes viria depois a aprofundar os seus estudos no Bayerisches Staatskonservatorium der Musik de Würzburg (Alemanha), entre os anos de 1971 e 1973. Entre 1973 e 1975 leccionou piano no CN e entre 1976 e 1981 no

Conservatório de Música de Wurzburg, voltando depois para Portugal, onde se fixou definitivamente. Foi professora na ESML a partir de 1990, participando também como docente em diversos seminários e cursos de aperfeiçoamento no domínio da música de tecla dos séculos XVII e XVIII, ao mesmo tempo que levou a cabo uma intensa actividade concertística e de gravação discográfica (Fernandes in Castelo-Branco 2010: 472).

Ao contrário dos restantes intérpretes da sua geração, que desenvolvem uma carreira discográfica após terminado este percurso característico - Santiago Kastner (CN) → aperfeiçoamento de estudos no estrangeiro → regresso a Portugal e início de actividade profissional -, Rosado Fernandes deu início à sua carreira num período intervalar entre o final dos seus estudos no CN (1967) e o ano de 1971, quando viaja para a Alemanha para cimentar os seus estudos em cravo. Por conseguinte, a sua participação em produções fonográficas (num total de 15 títulos) tem início logo na primeira fase desta discografia e estende-se até à primeira década do século XXI. Entre 1969 e 1974 participou em gravações com a Orquestra Gulbenkian para a colecção *Portugaliae Musica*, entre as quais se destaca a primeira gravação do *Concerto para cravo em Sol menor* atribuído a Carlos Seixas (1704-1742), com Rosado Fernandes como solista²¹³, seguindo-se outras gravações com a Orquestra Gulbenkian para a editora Erato. Participou também neste período em gravações com o seu mestre Santiago Kastner, em repertório para dois clavicórdios.²¹⁴ Após esta primeira fase, a sua discografia será marcada pela gravação de repertório a solo, com oito títulos gravados entre 1975 e 2008, incluindo discos para a colecção *Lusitana Musica* e primeiras gravações de sonatas de Francisco Xavier Baptista, diversas edições dedicadas exclusivamente a sonatas de Carlos Seixas, e ainda dois títulos monográficos de compositores italianos com sonatas para cravo de Domenico Scarlatti e Ludovico Giustini di Pistoia.²¹⁵

Joaquim Simões da Hora (1941-1996) estudou órgão com Antoine Sibertin-Blanc no CEG entre os anos de 1966 e 1970, ao mesmo tempo que frequentou o *Curso Livre* dirigido por Kastner no CN, vindo em 1970 a aperfeiçoar os seus estudos no Conservatoire Royal Flamand de Brussels (Bélgica), sob a orientação de Kamiel d'Hooghe (Hora 2015b). Além de ter sido o principal produtor discográfico de música antiga em Portugal no século XX²¹⁶, ocupou também um lugar de grande destaque como

²¹³ ID 6.

²¹⁴ ID 309.

²¹⁵ ID 23, 43, 54, 76, 84, 120, 186, 256.

²¹⁶ Ver capítulo 4.3.3.

o mais destacado organista do seu tempo, tendo sido também responsável por uma reformulação do ensino do órgão no CN, do qual se tornou professor em 1976, e figura central na promoção e divulgação do património organístico nacional. Nesse sentido, contribuiu decisivamente para sucessivos restauros e uma nova vitalidade da oferta concertística nacional nesse contexto. Além da participação como intérprete em discos dos Segréis de Lisboa, foram editados comercialmente cinco álbuns seus a solo²¹⁷. Quatro em vida, entre 1975 e 1994, e uma edição *In Memoriam* em 2002, aos quais se junta ainda uma edição com interpretações em concerto não incluída no presente estudo por ter sido produzida depois de 2015²¹⁸. Todos os registos editados até 2015 com interpretações de Simões da Hora (incluindo reedições de três títulos na década de 1990) são dedicados exclusivamente a repertório de compositores ibéricos dos séculos XVII e XVIII, incluindo uma grande quantidade de repertório em primeiras gravações.

Esta escolha de repertório revela-se distinta da prática de concerto, e serve como um bom exemplo comum à actividade de muitos intérpretes desta geração. No caso de Simões da Hora, uma análise aos seus programas de concerto permite perceber que conciliava regularmente o repertório português, e ibérico, com repertório alemão, italiano ou francês do Barroco (Hora 2015b). No entanto, isso não se reflecte no repertório que Simões da Hora optou por gravar.²¹⁹ Esta é uma prática comum a outros intérpretes, num período em que a música portuguesa era ainda um terreno muito pouco explorado e editado. Na verdade, uma grande quantidade das gravações dos intérpretes desta geração constituem-se como primeiros registos de uma boa parte do repertório português pré-romântico. A uma perspectiva de novidade característica da gravação de repertório inédito, junta-se ainda a importância da escolha do repertório a gravar no seio de um mercado em que as oportunidades de gravação assumem uma dinâmica pouco regular, como João Pedro d'Alvarenga salienta:

para o músico é mais interessante gravar repertório novo que ainda ninguém gravou, do que fazer uma nova gravação da 5ª *Sinfonia* de Beethoven, de que já há umas 300 ou 500 gravações. Aí o músico não se expõe a essa comparação. [...] Num mercado como o

²¹⁷ ID 24, 44, 50, 98, 154.

²¹⁸ *Joaquim Simões da Hora In Concert*, Portugaler, 2016, 1019-2, CD, [ID 154].

²¹⁹ O CD *Joaquim Simões da Hora In Concert*, publicado em 2016 pela Portugaler, reúne uma selecção de gravações de três concertos, onde se inclui música ibérica a par com obras de outros compositores estrangeiros que Joaquim Simões da Hora tocava regularmente em concerto (Johann Pachelbel, Girolamo Frescobaldi, François Couperin ou Pierre du Mage) que traduz, pela primeira vez em disco, uma prática de programação de concertos que era a mais comum na actividade deste intérprete, ao contrário do que aconteceu com as suas escolhas de repertório para as suas gravações realizadas em vida.

português em que gravar é caro e muitas vezes um investimento dos próprios músicos, é preciso fazer escolhas. Não se está sempre a gravar. E aí também pesa um pouco aquilo que se quer gravar e que pode ser mais diferenciador (E.9).

A discografia dos intérpretes desta geração constitui uma primeira fase de implementação do repertório português, difundida por estes artistas no ensino²²⁰, em concerto, mas também em disco, o que permite criar um mercado que irá justificar e solidificar a evolução da indústria fonográfica de música antiga em Portugal.

Outro organista que contribuiu para o crescimento de um catálogo fonográfico de repertório português pré-romântico, em menor grau do ponto de vista da quantidade de gravações, mas com um papel importante na sua veiculação, foi Gerhard Doderer (1944-). De origem alemã, além de organista, a sua principal actividade desenvolveu-se no domínio da investigação musicológica. Veio para Portugal no final da década de 1960 para estudar com Santiago Kastner no CN (1969-1970), uma vez mais através de uma bolsa concedida pela FCG, e viria posteriormente a leccionar órgão e organologia, entre 1973 e 1975, na mesma instituição (Brito in Castelo-Branco 2010: 384). Estabeleceu-se definitivamente em Portugal em 1981/1982, após convite para leccionar no curso de Ciências Musicas da UNL que havia sido criado por Maria Augusta Barbosa um ano antes. Desde então, além da actividade pedagógica, manteve também uma acção regular no campo da investigação musicológica, em especial no domínio da organologia, bem como no campo da gravação e produção discográfica. As suas gravações consistem em quatro discos exclusivamente dedicados a música para órgão²²¹ e outras tantas gravações de música de órgão intercalada com repertório sacro conjuntamente com outros artistas

²²⁰ Um exemplo da integração do repertório e técnicas de interpretação de música antiga no ensino em Portugal é a reformulação operada por Simões da Hora após a sua nomeação como professor da classe de órgão do CN: «Uma vez escolhido como professor da classe de Órgão, tratou de operar, desde logo, uma espécie de “reforma” do processo de admissão e avaliação da referida classe e, sobretudo, do programa da mesma. Estamos nessa época no período do pós-25 de Abril de 1974, em meados de 1977, e temos que ter em consideração também o facto de se ter tornado propícia esta reformulação do ensino que permitia alargar horizontes e instituir também uma maior abrangência ao programa do Conservatório Nacional. [...] Essa reformulação do programa da classe de Órgão destacou-se sobretudo pela inserção do repertório de Música Antiga, ibérico e europeu, bem como a abordagem de música do século XX. Assim sendo, rompeu-se com a tradição que vinha de trás no que ao programa da classe de órgão diz respeito, o qual até à época consistia sobretudo na música a partir de J. S. Bach e seus contemporâneos mais conhecidos até a alguns compositores do século XIX. Alargou-se assim o leque de abrangência de repertório a todas as épocas em que se desenvolveu música para órgão, com uma forte preponderância da Música Antiga, com uma atenção especial para a ibérica. [...] O programa da classe de Órgão foi basicamente reestruturado por Simões da Hora e Santiago Kastner, sendo que este último terá constituído sobretudo a base para essa consciência histórica e científica crescente, consequência do trabalho que já vinha exercendo anteriormente» (HORA 2015b: 103-104).

²²¹ ID 33, 42, 78, 103.

(Paula Pires de Matos, Mário Marques, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa), e com o grupo Capela Lusitana, que Doderer fundou em 1987.²²²

Ao contrário do que acontece com a primeira geração a contribuir para esta discografia, em que muitos dos intérpretes solistas são artistas estrangeiros convidados para gravar em Portugal por iniciativa da FCG, a partir da década de 1980 a participação dos intérpretes da nova geração não estabelecidos em Portugal que gravam no nosso país, acontece numa dinâmica diferente. Estas novas gravações de intérpretes estrangeiros não são directamente promovidas pela FCG, havendo, no entanto, alguns casos em que as mesmas são patrocinadas pela fundação. Uma vez mais, os intérpretes estrangeiros que vêm a Portugal gravar são intérpretes de instrumento de tecla, sobretudo organistas que se interessam pelo património organológico ibérico, com uma carreira dedicada à interpretação de música antiga e que levam a cabo algumas dessas gravações por iniciativa própria. Por outro lado, alguns desses intérpretes tinham já estabelecido contactos prévios com o contexto português da música antiga, nomeadamente Bernard Brauchli (1944-), Dorthy De Rooij (1946-) e José Luís González Uriol (1936-), que estudaram com Santiago Kastner em Lisboa ao mesmo tempo que os principais músicos portugueses desta geração. Se, por um lado, a contribuição directa de Kastner, enquanto intérprete, para a nossa discografia é reduzida a três gravações comerciais, é evidente a sua grande influência para o desenvolvimento da própria produção fonográfica de música antiga em Portugal através da quantidade de novos intérpretes que, em grande medida, fruto da formação que tiveram com Kastner, viriam a interessar-se pelo património musical histórico português.

O interesse destes intérpretes estrangeiros reflecte-se na gravação de repertório maioritariamente português, ou ibérico, e ainda mais no registo dos instrumentos históricos. Isso é evidente se considerarmos desde logo os títulos dos discos que gravam, por exemplo *The Iberian Organ, vol. II: The Organ of Évora Cathedral* gravado por Brauchli²²³ ou *Historical Organs in Portugal* de Dorthy De Rooij²²⁴, este último conjungando registos em sete órgãos portugueses (Capela da Universidade de Coimbra, Basílica do Palácio de Mafra, Igreja de Santa Maria de Óbidos e sés de Braga, Porto, Évora e Faro). Mais tarde, em 2000, José Luís Uriol irá gravar um programa dedicado à

²²² ID 28, 66, 102, 156.

²²³ ID 52.

²²⁴ ID 277.

obra de Antonio de Cabezón (1510-1566) para órgão, com gravações distribuídas por vários órgãos históricos europeus, entre os quais o órgão da Sé de Évora.²²⁵ Esse interesse pelo registo do património organístico, que é o principal estímulo da discografia de intérpretes estrangeiros a gravar em Portugal, está também presente num disco duplo, gravado pela alemã Irmtraud Krüger. Trata-se de uma intérprete que, ao contrário dos restantes acima enunciados, não teve nenhuma ligação prévia com o contexto português, mas que, tal como os restantes, se irá interessar por gravar repertório ibérico, desta feita em sete órgãos, entre os quais primeiros registos dos órgãos do Mosteiro de São Pedro de Arouca e da Igreja da Trindade do Porto.²²⁶ A estes intérpretes junta-se ainda o cravista e organista Ketil Haugsand (1947-), cuja discografia portuguesa assenta, ao contrário do que acontece com os restantes, em projectos em torno de repertório específico, promovidos por iniciativa conjunta com o produtor João Frederico Ludovice, com destaque para as primeiras gravações da *Missa em Sol maior* de Carlos Seixas e o *Te Deum* de 1769 de João de Sousa Carvalho, onde Haugsand além da interpretação de música para tecla se ocupou da direcção musical.²²⁷

A interacção entre os intérpretes desta geração e as editoras é mediada por produtores que são, na sua maioria intervenientes associados ao movimento da música antiga, como é o caso de Joaquim Simões da Hora e Gerhard Doderer, os quais acumulam paralelamente outras funções profissionais dentro da indústria musical, sendo responsáveis pela grande maquia de edições que esta geração gravou. Esse é um elemento que se irá manter desde a década de 1970 até aos nossos dias, em que os principais responsáveis pela produção e articulação entre artistas e mercado editorial são também intérpretes ou musicólogos interessados e activos no contexto da música antiga.

Grande parte das gravações desta geração consistem em repertório em primeira gravação. Pela escassez de gravações anteriores, mas sobretudo pelo facto de haver uma maior articulação a partir deste período entre a investigação musicológica e estes intérpretes. Manuel Morais e Gerhard Doderer são musicólogos, responsáveis por diversas edições críticas que permitirão alargar o conjunto de repertório português gravado. Alguns dos restantes intérpretes são também eles sensíveis à área da musicologia, fruto da sua formação, e, acima de tudo isso, há uma rede de musicólogos,

²²⁵ ID 328.

²²⁶ ID 268.

²²⁷ ID 93, 133, e 318.

na sua maior parte discípulos de Santiago Kastner (Rui Vieira Nery, Manuel Carlos de Brito e os acima citados) que participam activamente neste movimento. Na preparação de edições, na redacção das notas e também no acompanhamento e participação em algumas gravações, como é exemplo a participação de Rui Vieira Nery em quatro álbuns dos Segréis de Lisboa, na interpretação a solo de música para cravo e clavicórdio e no acompanhamento de canções e modinhas do século XVIII ao piano forte.²²⁸

A primeira gravação de intérpretes da geração que surge a partir da década de noventa é levada a cabo pelo organista Rui Paiva (1961-), em 1991, num disco dedicado às *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho, onde além do registo de algumas das obras para tecla, se inclui repertório sacro interpretado pelo contratenor Mário Marques e a Schola Cantorum Lusitana.²²⁹ Rui Paiva fez a sua formação em órgão com Joaquim Simões da Hora no CN, vindo depois a aprofundar os seus estudos de órgão e cravo com dois mestres espanhóis, Montserrat Torrent (Barcelona) e José Luís González Uriol (Saragoça). Paralelamente, frequentou cursos de aperfeiçoamento, como as SIMA e SMAI em Portugal, salientadas pelo próprio como preponderantes para a sua formação:

aspecto importante foi o facto de, desde os meus primeiros anos no Conservatório Nacional, ter participado nas Semanas de Música Antiga Ibérica, promovidas por Joaquim Simões da Hora, entre outros, que reuniam especialistas no âmbito da música antiga como Jordi Savall, Ton Koopman, José Luís Uriol, Macário Santiago Kastner, Rui Vieira Nery, Manuel Morais e o próprio Joaquim Simões da Hora, entre outros (E.16).

Activo na terceira e quarta fases desta discografia, participou num total de 19 edições fonográficas, entre gravações de música para órgão a solo e um álbum dedicado a música para cravo (com sonatas de Seixas), repertório para órgão e orquestra ou *ensemble* (prática pouco usual na nossa discografia) e, ainda, projectos com os Segréis de Lisboa.²³⁰ Participou, também, em diversas gravações de música para órgão em conjunto com João Vaz, que a par com Rui Paiva, é o intérprete com maior participação na discografia gravada por esta geração. Estes dois intérpretes são, aliás, aqueles com maior participação na discografia portuguesa, apenas ultrapassados pelos agrupamentos da FCG.

²²⁸ ID 39, 57, 100, 126.

²²⁹ ID 77. A indicação de *Flores de Música I*, deixa adivinhar a perspectiva inicial de concretizar gravações futuras em torno da colecção de Rodrigues Coelho. No entanto, isso nunca se veio a realizar, sendo esta a única edição especificamente dedicada a esta colecção após os dois discos que Antoine Sibertin-Blanc tinha gravado na fase inicial desta discografia (ID 4 e 10).

²³⁰ ID 99, 100, 117, 125, 126, 127.

João Vaz (1963-) participou num total de 19 gravações enquanto intérprete, entre outras edições nas quais ocupou as funções de produtor musical²³¹. Desenvolveu a sua formação com Antoine Sibertin-Blanc no IGL, vindo posteriormente a fazer a sua formação superior com José Luís Uriol (Saragoça) como bolseiro da FCG e frequentou cursos de aperfeiçoamento e masterclasses sob a orientação de Edouard Souberbielle e Simões da Hora, este último, segundo o próprio João Vaz, «que me introduziu no mundo da Música Antiga e da interpretação historicamente informada»²³².

No caso específico do contexto organístico, é importante salientar que o desenvolvimento de uma tradição organística que se dá desde Antoine Sibertin-Blanc, amplamente potenciada no domínio da interpretação historicamente informada e da música ibérica por Simões da Hora, reflecte-se com grande impacto através desta geração.

Entre essa nova geração de organistas sobressaem 2 nomes fundamentais: Rui Paiva e João Vaz. O primeiro foi o mais destacado discípulo de Simões da Hora, o segundo foi aluno de Sibertin-Blanc, e viria também a trabalhar com Simões da Hora, tanto como aluno, em cursos de aperfeiçoamento, como em outros variadíssimos projetos, como organista e produtor discográfico. Esta ligação, que cria uma linhagem desde Sibertin-Blanc, passando por Simões da Hora e depois para João Vaz e Rui Paiva é um legado fundamental naquilo que se pode chamar a “tradição organística” portuguesa dos últimos 50 anos, e teve um reflexo inquestionável na produção discográfica de música antiga para órgão (Hora 2016c: 498).

A partir da última década do século XX há uma progressiva proliferação de festivais e uma maior oferta de concertos, bem como um conjunto mais alargado de iniciativas de restauro e recuperação patrimonial que se reflecte na produção discográfica destes intérpretes. A título de exemplo vale a pena referir os restauros levados a cabo durante a Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura, que impulsionaram diversas gravações, acontecendo o mesmo após restauros sucessivos de órgãos dos Açores e da Madeira, durante a última década do século XX e a primeira do século XXI, respectivamente, entre outros como o restauro dos seis órgãos da Basílica do Palácio de Mafra, concluído em 2010, e do qual João Vaz foi consultor permanente²³³. Em todos

²³¹ Ver capítulo 4.3.3.

²³² “João Vaz. O órgão, a carreira e a vida do organista português.”, entrevista em: <http://xmusic.pt/entrevista/2483-joao-vaz>, último acesso a 10 de Março de 2019.

²³³ O concerto de inauguração do conjunto dos seis órgãos após o restauro foi registado em vídeo pela RTP e posteriormente editado em DVD: *Os Órgãos da Basílica de Mafra*. João Vaz, Rui Paiva, António Esteireiro, António Duarte, Sérgio Silva, Isabel Albergaria, Coro Sinfónico Lisboa Cantat (dir. Jorge Alves), RTP Edições/Althum, DVD, 2012, A01-12-DVD.

estes momentos, estes dois intérpretes, Rui Paiva e João Vaz, foram os músicos responsáveis pela maior parte dessas gravações.

Além de João Vaz e Rui Paiva, os principais intérpretes solistas de tecla desta geração são a cravista Ana Mafalda Castro e João Paulo Janeiro, organista, cravista e musicólogo. A produção discográfica destes dois músicos encontra-se distribuída por projectos de natureza diversa, com discos a solo e gravações de projectos em conjunto com outros intérpretes.

Ana Mafalda Castro (1959-) formou-se em piano no Conservatório de Música do Porto, vindo depois a enveredar pela interpretação de música antiga como cravista a solo e em grupos de música de câmara. Os seus estudos nesse domínio acontecerem de forma mais sistemática fora de Portugal, na Holanda, onde estudou com Glen Wilson (Utrecht) e Jacque Ogg (Amesterdão), tendo também frequentado cursos de aperfeiçoamento com cravistas como Ketil Haugsand, Robert Wooley ou Bob Van Asperen. Apesar de, como sublinha a investigadora Cristina Fernandes, ser «considerada como a mais reconhecida intérprete portuguesa de cravo nos anos 90» (Fernandes in Castelo-Branco 2010: 270), a actividade de Ana Mafalda Castro no domínio da gravação em edições com produção nacional teve, até 2015, pouca expressão. Gravou apenas dois títulos em nome próprio, dos quais apenas um diz respeito a uma gravação a solo, dedicada a repertório para tecla de compositores portugueses dos séculos XVI e XVII²³⁴, uma das suas principais áreas de interesse. Um segundo disco foi dedicado a sonatas para violoncelo e contínuo de Bréval, Boccherini e Vivaldi, gravado em conjunto com Irene Lima (violoncelo) e Manuel Póvoa (contrabaixo).²³⁵ A sua participação nesta discografia estende-se a uma terceira edição, desta feita como membro dos Segréis de Lisboa, para o disco *Música para o teatro de Gil Vicente (1502-1536)*.²³⁶

Além da classe de cravo da ESMAE, onde lecciona desde 1990, Ana Mafalda Castro foi também professora nos cursos internacionais da Academia de Música Antiga de Lisboa e tem sido responsável pela organização dos Cursos Internacionais de Música Antiga da ESMAE, alargando assim a oferta deste tipo de iniciativas de ensino

²³⁴ ID 131. Apesar de apenas editada comercialmente em 1998, pela EMI Classics, esta gravação data do ano de 1995, sendo a mais antiga realizada por Ana Mafalda Castro.

²³⁵ ID 128.

²³⁶ ID 175.

especializado em Portugal, com reflexo para a formação das mais recentes gerações de intérpretes nacionais.

João Paulo Janeiro (1966-) também tem sido responsável por diversas iniciativas no domínio da programação de música antiga, como o West Coast Early Music Festival, os Cursos Internacionais de Música Antiga (Idanha-a-Velha) e os Concursos Internacionais de Jovens Intérpretes de Música Antiga. Estudou cravo sob a orientação de Cremilde Rosado Fernandes e órgão com Antoine Sibertin-Blanc, complementando ainda a sua formação académica com o mestrado em Ciências Musicais na UNL. A sua formação especializada desenvolveu-se sobretudo em Portugal, ao contrário do que acontece com grande parte dos restantes artistas, o que reflecte, por sua vez, o desenvolvimento que se deu nas últimas três décadas do século XX no ensino especializado em Portugal. Esse novo contexto tem repercussões ainda mais evidentes na geração seguinte, activa já nos primeiros 15 anos do século XXI, onde os músicos não têm uma necessidade imperativa de estudar fora de Portugal em resultado da existência de professores, pólos de ensino e um circuito profissional que permite a sua formação especializada no contexto português.

A discografia de João Paulo Janeiro resume-se a um conjunto de quatro gravações. Exceptuando um disco a solo gravado em dois órgãos de Évora (Igreja das Mercês e Sé Catedral)²³⁷, centra-se em projectos de agrupamentos por si fundados. Por um lado, música de câmara de José Baptista Avondano, gravada pelo Avondano Ensemble e, mais recentemente, uma gravação do *Te Deum* de Francisco António de Almeida (c.1702-c.1755), pelos grupos Capella Joanina e Flores de Música.²³⁸ Apesar de reduzida quando comparada com a de outros intérpretes, esta discografia traduz alguns aspectos que caracterizam as fases (terceira e quarta) em que este artista está activo no quadro da produção portuguesa de música antiga. Os dois primeiros discos são realizados em 1993 (com o Coro Gulbenkian) e 2000 (a solo) e editados, respectivamente, pela PortugalSom e Movieplay Classics. Por sua vez, as seguintes edições são já levadas a cabo pela iniciativa dos próprios agrupamentos. Em 2007, como edição de autor, e em 2012 como uma edição da Música Antiga Associação Cultural, da qual J. P. Janeiro é presidente e que se assume como a entidade responsável por muitas das iniciativas que este intérprete e investigador tem levado a cabo.

²³⁷ ID 140.

²³⁸ ID 177 e 199.

Todos estes novos intérpretes mantêm uma grande actividade pedagógica, quer como docentes em cursos das principais escolas superiores de música e universidades em Portugal – João Vaz na ESML, tendo sido também professor na Universidade de Évora e Universidade Católica do Porto, Ana Mafalda Castro na ESMAE, João Paulo Janeiro na ESART– quer através de cursos, masterclasses e uma não menos intensa actividade concertística em Portugal e no estrangeiro.

Tal como se verifica com as restantes gerações, os intérpretes estrangeiros que passam episodicamente por Portugal, acabando por se interessar por gravar no nosso país, são organistas: Christoph Minke, Monika Henking, Jesús Martín Moro e o ucraniano Volodymyr Samokhvalov (1954-), este último estabelecido nos Açores desde o início do século XXI, sendo professor do Conservatório Regional da Horta e organista titular da Igreja Matriz da mesma cidade (Albergaria 2018). A estes junta-se ainda o cravista brasileiro Cristiano Holtz, que participou em três discos da editora Resonare Records, um deles a solo.²³⁹

Uma das principais características diferenciadoras da discografia desta geração é o maior âmbito de repertório que se verifica nos programas gravados. Isso acontece tanto com novas gravações de música de compositores ibéricos, como também de repertório do resto da Europa. Até à década de 1990, no panorama da interpretação historicamente informada conta-se apenas uma única gravação com repertório para tecla não ibérico, com a gravação de música de G. F. Händel por Antoine Sibertin-Blanc²⁴⁰. As primeiras gravações a articularem a música portuguesa para tecla com repertório do resto da Europa dizem respeito a discos dos organistas João Vaz e Rui Paiva, os quais irão também realizar gravações exclusivamente dedicadas a repertório estrangeiro (Hora 2016c). Outro exemplo idêntico é o disco que Ana Mafalda Castro grava com Irene Lima e Manuel Póvoa, o qual assenta em repertório de sonatas para violoncelo de autores não ibéricos. Desta forma, esta geração, contribui decisivamente para um alargamento significativo do repertório gravado ao mesmo tempo que beneficia de uma maior vivacidade da indústria fonográfica, que se traduz, sobretudo nos casos de Vaz e Paiva, numa maior produtividade no domínio fonográfico.

Na última geração mantém-se a tradição de um maior número de solistas de tecla. Entre estes destacam-se os cravistas Marcos Magalhães, José Carlos Araújo, Helena

²³⁹ ID 316.

²⁴⁰ ID 261.

Marinho e Mário Marques Trilha, e os organistas Paulo Bernardino e António Esteireiro. Praticamente todos estes intérpretes têm uma formação académica em musicologia, paralelamente aos estudos de performance, o que se reflecte no facto de uma grande parte da discografia que levam a cabo ser resultado das suas próprias investigações. No entanto, apesar de ser no domínio da música de tecla que se verificam mais edições a solo na discografia em análise, grande parte das participações desses intérpretes encontra-se inserida em programas mais abrangentes, com agrupamentos vocais e instrumentais. Alguns intérpretes solistas desta nova geração, como os cravistas Marcos Magalhães e Mário Marques Trilha, contam, cada um, apenas com uma gravação que inclui interpretações a solo e com orquestra, sendo o seu trabalho no domínio da discografia muito mais intensivo no repertório de conjunto, o primeiro como director de Os Músicos do Tejo e o segundo como membro da Orquestra Barroca do Amazonas, entre outros projectos pontuais.

Na quarta fase há um decréscimo de gravações de tecla pelas novas gerações. Exceptuando os sete discos que José Carlos Araújo dedicou às sonatas de Carlos Seixas, uma gravação de Cristiano Holtz e um conjunto reduzido de registos de Helena Marinho inseridos em dois discos com repertório mais abrangente, na última fase os restantes títulos de música de tecla a solo são gravados pelos principais intérpretes das duas gerações anteriores (Antoine Sibertin-Blanc, Cremilde Rosado Fernandes, João Vaz e Rui Paiva). Neste caso, se considerarmos apenas a discografia com repertório organístico, como um núcleo representativo, num total de 30 edições produzidas entre 2000 e 2015, apenas seis (20 %) reúnem interpretações de organistas da mais recente geração em estudo.

O principal *corpus* discográfico desta nova geração no domínio da música de tecla a solo diz respeito à série de sete álbuns dedicados às sonatas para tecla de Carlos Seixas que José Carlos Araújo gravou para as Edições MPMP e que conjugam interpretações ao cravo, órgão e piano²⁴¹. José Carlos Araújo foi aluno de Cândida Matos (cravo) e Rui Paiva (órgão) no CN, tendo ainda frequentado cursos de aperfeiçoamento com Cremilde Rosado Fernandes, José Luís Uriol e Ketil Haugsand, sendo um dos representantes da continuidade de uma tradição de intérpretes de tecla em Portugal. Essa passagem de testemunho é também evidente no percurso formativo de Marcos Magalhães, o qual estudou na ESML com Cremilde Rosado Fernandes, aperfeiçoando

²⁴¹ ID 200, 201, 206, 207, 208, 210, 211.

depois os seus estudos no Conservatório de Paris. Estudou sob a orientação de Christophe Rousset, Kenneth Gilbert e Ketil Haugsand, entre outros, ao mesmo tempo que terminou em 2019 o doutoramento em Ciências Musicais na UNL. A par com a actividade de cravista, presente num total de cinco títulos entre os quais não se inclui nenhum programa integralmente a solo, a sua discografia estende-se à direcção musical em gravações do seu grupo Os Músicos do Tejo.

Ao contrário do que se verifica com a geração anterior, onde há um alargamento dos programas musicais gravados para repertório não exclusivamente ibérico, nesta última geração volta a verificar-se uma concentração na música exclusivamente de origem portuguesa. Em contrapeso os intérpretes de outras gerações continuam a praticar e a gravar em disco com repertório ibérico ou extra peninsular, enriquecendo o legado do registo da música e da prática interpretativa de uma tradição de intérpretes de tecla que se estende ao longo de toda a nossa história da produção discográfica de música antiga.

5.2.2. Alaúde, viola e guitarra

Ao contrário do que se verifica com os intérpretes de tecla, em que é possível identificar uma linhagem que perpassa as sucessivas gerações, nos músicos de outros instrumentos, dentro da interpretação historicamente informada, há uma menor quantidade de solistas que se destacam pela gravação regular de repertório para os seus instrumentos. No domínio das cordas dedilhadas os principais intérpretes que participaram na produção discográfica portuguesa de música antiga foram Manuel Morais, da primeira geração de intérpretes profissionais de música antiga em Portugal, e Pedro Caldeira Cabral, da geração seguinte.

Manuel Morais (1942-) estudou viola com Emílio Pujol no CN, bem como em cursos que este ministrava em Lérida, tendo-se tornado o mais destacado discípulo português do mestre catalão. Simultaneamente, frequentou os cursos de Verão dirigidos por Safford Cape na Universidade de Brugges (Bélgica) e na FCG, ao mesmo tempo que se tornou discípulo de Santiago Kastner no CN. Entre 1968 e 1972, com uma bolsa da FCG, aprofundou os seus estudos com Dieter Müller-Dumbois na Schola Cantorum Basiliensis, um dos principais centros europeus de ensino de interpretação de música antiga, onde contactou directamente com alguns dos principais intérpretes internacionais da sua geração, tais como Jordi Savall e Montserrat Figueras. Ao mesmo tempo,

interessou-se sistematicamente pela investigação musicológica, suscitado também pela necessidade de garantir uma base sólida de conhecimento histórico para o seu trabalho interpretativo, num período em que a procura de autenticidade na prática interpretativa começava a tornar-se uma das principais marcas do movimento²⁴². Como refere Manuel Morais, «quando fui estudar musicologia, foi para melhor fazer música. Para perceber as interpretações. Para saber todas as questões, hoje em dia tão faladas, relacionadas com a interpretação historicamente informada. Mas tudo tem a ver com essa necessidade» (E.13).

Rui Vieira Nery traça o panorama em que Manuel Morais desenvolveu os seus estudos em Basileia, ficando evidente o quanto a formação avançada dos intérpretes desta geração, fora de Portugal, foi indispensável como complemento para a formação destes músicos no seio da interpretação histórica:

Foi, pois, neste ambiente, onde a Música Antiga era vista inequivocamente como um terreno de especialização de ponta, assumidamente profissional, longe do estatuto de “hobby” amadorístico agradável que continuava a caracterizar a sua abordagem na maioria dos meios musicais, que Manuel Morais foi mergulhar, como aluno de um mestre que fora um dos melhores alaudistas da sua geração, Eugen M. Dombois. Foi aqui, também, que a sua formação se alargou ao domínio histórico-musicológico, num estudo profundo com Raymond Meylan sobre as técnicas da notação mensural e das tablaturas instrumentais, bem como sobre a problemática da transcrição e edição moderna do repertório dos séculos XV e XVI (Nery 1997: 404).

Após concluídos os estudos em Basileia, Manuel Morais voltou a Portugal, tendo desenvolvido desde 1972 uma carreira de grande intensidade no domínio da prática performativa, a solo, em duos de canto e alaúde ou viola, mas também como maestro e director musical do grupo Segréis de Lisboa (que fundou em 1972), entre outras formações. Simultaneamente, foi docente de viola e alaúde no CN, a partir de 1972, e mais tarde na Universidade de Évora. Desde 1974 e até à primeira década do século XXI, desenvolveu uma actividade regular no domínio do registo fonográfico, tendo participado em 17 edições, 12 das quais em projectos do seu grupo, Segréis de Lisboa.

²⁴² «More than anything else, Authenticity seems to be a statement of intent. Totally accurate historical performance is probably impossible to achieve. To know it has been achieved is certainly impossible. But that isn't the goal. What produces interesting results is the *attempt* to be historically accurate, that is, authentic. There was a time when “Authentic” sold records like “organic” sells tomatoes (Haynes 2007: 10).

Manuel Morais é a principal figura no panorama da interpretação de música para alaúde e viola de seis ordens em Portugal. No entanto, apesar da uma intensa carreira concertística e no contexto da gravação discográfica, este intérprete não se dedicou, como acontece com os restantes músicos solistas, à gravação de discos a solo. Os seus registos de repertório a solo consistem em gravações de obras incluídas em diferentes programas dos Segréis de Lisboa, dois discos gravados com o soprano Jennifer Smith²⁴³ e um conjunto de gravações para o álbum *Fábrica de Sons: Instrumentos históricos do Museu da Música de Lisboa*²⁴⁴, nos quais se inclui também algum repertório a solo para alaúde, viola e guitarra inglesa. O seu único projecto de um disco a solo, que gravou em 1988, acabaria por ser vítima de um infortúnio inesperado, como relata o próprio:

Em Junho de 1988, [Joaquim Simões da Hora] convidou-me para gravar um disco a solo, na igreja de Paço d'Arcos. Entretanto, ele pega nas fitas e trá-las para a Valentim de Carvalho, na Rua Nova do Almada [...] Mas no dia 25 de Agosto desse ano, os Segréis de Lisboa partiam numa digressão para o Brasil, quando fomos informados pelo comandante do avião que o Chiado estava a arder. Assim arderam as fitas da gravação para o Valentim de Carvalho!²⁴⁵

O repertório a solo gravado por Manuel Morais incidiu sobretudo em música de compositores ibéricos e italianos dos séculos XVI e XVII. Distinguem-se, no primeiro caso, tentos, fantasias, *diferencias* e formas de dança de Miguel de Fuenllana (c.1500-1579), Alonso Mudarra (c.1510-1580), Luys Milán (c.1500-c.1561) ou Luís Narváez (c.1500-1552) e, no repertório italiano, primeiras gravações de obras de Francesco da Milano (1497-1543) e Joan Ambrosio Dalza (14??-fl.1508).

Por sua vez, o repertório cultivado por Pedro Caldeira Cabral (1950-) nas suas gravações a solo incidiu maioritariamente em música do século XVIII. Entre esse repertório, além da música originalmente concebida para guitarra, destaca-se a regular adaptação e interpretação de repertório originalmente escrito para tiorba e alaúde e música de compositores como Domenico Scarlatti (1685-1757) e Carlos Seixas (1704-1742), originalmente escrita para instrumento de tecla. O percurso de Pedro Caldeira Cabral é

²⁴³ ID 22 e 136.

²⁴⁴ ID-104. O disco *Fábrica de Sons: Instrumentos históricos do Museu da Música de Lisboa* foi uma iniciativa integrada no plano de edições discográficas da Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura, que consistiu num conjunto de gravações por diferentes intérpretes, com repertório para instrumento solo e música de câmara, executadas em alguns dos principais tesouros do instrumentário preservado no actual Museu Nacional da Música.

²⁴⁵ Entrevista a Manuel Morais em *Glosas*, n.º 18, Maio 2018, Lisboa: Edições MPMP, p.59.

relativamente diferente daquele que podemos identificar como modelar para esta geração, sobretudo numa primeira fase da sua formação, a qual se desenvolveu fora dos modelos convencionais e mais característicos do meio da música erudita. Estudou inicialmente, de forma informal, com músicos do domínio da guitarra portuguesa solista e do acompanhamento de repertório de fado (Raul Nery, José Nunes, José Fontes Rocha), tendo desenvolvido a sua carreira nesse domínio numa primeira fase. No final da década de 1960 estudou viola com Piñero Nagy na Academia de Amadores de Música (entre 1967 e 1971) e na viragem para a década de 1970 «iniciou-se no alaúde como autodidacta» (Tilly in Castelo-Branco 2010: 199). Nesse período interessou-se pelo repertório renascentista e barroco e frequentou a classe de Manuel Morais no CN. No final da década de 1970 alargou os seus estudos ao campo da interpretação de viola da gamba com Pilar Torres de Quinhones-Levy no CN, tendo também frequentado cursos que Jordi Savall e Hopkinson Smith deram em Portugal, designadamente no âmbito das SIMA e SMAI (em 1978 e 1980). A sua discografia, ao contrário do que se verifica com a generalidade dos restantes intérpretes acima mencionados, não se limita a discos de música antiga, mas também reúne gravações com repertório de guitarra portuguesa dos séculos XIX e XX, bem como composições da sua própria autoria. No campo específico do repertório pré-romântico contam-se 11 edições comerciais com interpretações suas, maioritariamente em projectos individuais e de música de conjunto por si dirigidos. Nesse sentido, fundou vários agrupamentos dedicados à interpretação de repertório antigo: La Batalla, Concerto Atlântico e Circa 1800. Importa ainda salientar que Pedro Caldeira Cabral, além da guitarra, desenvolveu também uma prática interpretativa multifacetada através da execução de outros instrumentos que, esporadicamente, interpreta em discos em conjunto, como por exemplo a flauta travessa, flauta doce e viola de arco, em discos com o seu grupo Concerto Atlântico.

Fruto da inexistência de uma tradição de intérpretes que se desenvolve na dinâmica de mestre-discípulo que está patente, por exemplo, no campo da prática organística, as gravações destes intérpretes assumem abordagens distintas, mesmo dentro da premissa de uma interpretação historicamente fundamentada.

Além da maior produtividade de Manuel Morais e Pedro Caldeira Cabral, regista-se ainda em menor número as participações de Nuno Torka Miranda (1957-), em alaúde, em projectos de grupos em que participou – entre eles as Vozes Alfonsinas, La Batalla e em conjunto com outros intérpretes solistas - que incluem nos seus programas registos

pontuais de música para alaúde solo. Na última geração regista-se apenas um conjunto reduzido de interpretações de Ricardo Rocha (1974-), na guitarra portuguesa, para o disco *Sementes do fado* de Os Músicos do Tejo, com Ana Quintans e Marcos Magalhães.²⁴⁶ A carreira de Ricardo Rocha centra-se no repertório para guitarra portuguesa do século XX, nomeadamente repertório de Pedro Caldeira Cabral e Carlos Paredes, sendo esta a sua única incursão pelo repertório em estudo, enquadrado em projectos dentro do espectro da interpretação histórica de música antiga.

5.2.3. Outros solistas

No contexto da interpretação de música antiga não se verifica nenhum caso de instrumentistas solistas de corda friccionada que se tenham distinguido por uma participação regular na produção discográfica portuguesa, sendo os programas de música a solo dominados pelo repertório para tecla e, em menor quantidade, para corda dedilhada. Apenas se conta um escasso número de gravações de repertório para viola da gamba incluído em discos dos Segréis de Lisboa (por Kenneth Frazer ou Miguel Ivo Cruz), sendo que as raras gravações de música para violino solista existentes consistem em registos com orquestras cuja interpretação assenta em instrumentos modernos (nomeadamente em discos da Nova Filarmonia Portuguesa), numa quantidade muito reduzida de repertório do Barroco e Classicismo europeu. O mesmo acontece com os instrumentistas de sopro, com uma escassa discografia a solo. Entre estes destaca-se, no entanto, o flautista César Viana (1963-) que além de uma maior actividade enquanto director musical da orquestra Sinfonia B, também gravou um disco inteiramente dedicado a sonatas para flauta doce de Georg Friedrich Händel, num disco gravado com Cristiano Holtz (cravo), Mika Suihkonen (viola da gamba) e Nuno Torka Miranda (tiorba). A actividade de César Viana no contexto da música antiga em Portugal tem sido marcada por uma iniciativa empreendedora na criação de diversos grupos dedicados a repertórios de diferentes períodos, a par com a direcção artística do Festival de Música Antiga de Sesimbra e do Centro para o Estudo das Artes de Belgais (Castelo Branco), fundado pela pianista Maria João Pires em 1999. A sua actividade concertística, pedagógica e discográfica tem-se dividido entre Portugal e o estrangeiro, também com importantes gravações fora do nosso

²⁴⁶ ID 230.

país, e com um repertório que se estende desde a música medieval até à composição contemporânea.

A principal razão para a escassa produção discográfica de repertório para instrumentos solistas de cordas e sopros deve-se, em grande medida, à especificidade da música composta e ao tipo de repertório característico da música portuguesa pré-romântica, a qual perpetuou formas e modelos de composição dissociados do Barroco europeu praticamente até ao final do Antigo Regime²⁴⁷. Este panorama leva a uma menor quantidade de intérpretes que trabalham em torno deste repertório em Portugal e à consequente inexistência de uma tradição interpretativa associada.

5.2.3.1. Intérpretes solistas dissociados do movimento da música antiga

No seio de cada uma das gerações de intérpretes solistas podemos identificar artistas integrados no movimento da música antiga, a par com alguma discografia de outros músicos que não têm uma actividade centrada numa prática de fundamentação histórica do ponto de vista da técnica e dos instrumentos utilizados. Neste último caso, destaca-se uma maior participação de pianistas que se interessaram por gravar repertório pré-romântico do Barroco (sobretudo J. S. Bach e D. Scarlatti) e Classicismo (W. A. Mozart), na maior parte das vezes em programas exclusivamente dedicados a esse núcleo. A música para piano solo e com orquestra com repertório pré-romântico consiste num total de 28 títulos, o que corresponde a 8 % do universo total de edições em estudo, o que demonstra o índice dominador que a interpretação do repertório a solo a partir de instrumentos e técnicas históricas ocupa na nossa produção discográfica de música antiga.

A interpretação ao piano de repertório de tecla do século XVIII, originalmente concebido para a execução ao cravo e pianoforte, consiste numa tradição que se difunde no decurso do século XX na prática pianística (de concerto e pedagogia) no contexto internacional, e que se irá reflectir também no domínio da gravação fonográfica por diversos pianistas, como Artur Schnabel, Walter Gieseking, Edwin Fischer, Sviatoslav Richter, Vladimir Horowitz, Glenn Gould, Murray Perahia, Angela Hewitt, entre muitos outros (Lourenço 2012). Assim, desde a segunda metade do século XX, um conjunto de repertório do Barroco e Classicismo passa a pertencer ao cânone pianístico em programas

²⁴⁷ Ver capítulo 6.2.

de gravações, o que acontece também, de uma forma mais tímida e num mercado mais pequeno, no contexto português.

Nesse sentido, o pianista português que mais se notabilizou em torno desse repertório, sobretudo de J. S. Bach, terá sido Helena Sá e Costa (1913-2006), responsável por duas gravações, em Portugal, exclusivamente dedicadas à obra para tecla do mestre alemão - especialmente o *Cravo bem temperado*, cujo primeiro volume gravou integralmente para a VC, editado no catálogo da Columbia Records²⁴⁸ - além de uma intensa carreira concertística marcada por regulares apresentações de obras de Bach.

As gravações de repertório pré-romântico produzidas em Portugal por pianistas contam com alguns dos principais intérpretes portugueses de diferentes gerações, e são regulares em todas as quatro fases.

A formação destes músicos caracteriza-se por percursos distintos do que se pode identificar com os intérpretes de música antiga. Mantém-se, no entanto, uma tradição pianística, nomeadamente através da linhagem traçada desde José Vianna da Motta (1868-1948), mestre de Helena Sá e Costa, passando para gravações de três dos seus discípulos: Pedro Burmester (1963-), Manuela Gouveia (1946-) e Sofia Lourenço (1966-). As gravações destes intérpretes são bem representativas dos dois compositores que são alvo de maior atenção na nossa discografia por parte dos pianistas, Carlos Seixas e Johann Sebastian Bach, com Pedro Burmester a dedicar dois discos monográficos a Bach²⁴⁹ e Manuela Gouveia e Sofia Lourenço a gravarem um disco, cada uma, com sonatas e tocatas de Carlos Seixas²⁵⁰.

A música de Carlos Seixas é igualmente gravada ao piano pelas pianistas Tereza Vieira e Maria Fernanda Wandschneider, em um único disco gravado dentro deste repertório por cada uma das intérpretes.

É a discografia de Maria João Pires (1944-), gravada em Portugal durante a década de 1970, que reúne um maior número de registos no seio da produção pianística em torno deste repertório, com um conjunto de quatro títulos com a Orquestra Gulbenkian dedicados à gravação de concertos para piano de W. A. Mozart e um título com três

²⁴⁸ ID 12.

²⁴⁹ ID 292 e 293.

²⁵⁰ ID 159 e 290. No caso da gravação de Sofia Lourenço [ID 159] o programa é ainda complementado com os *12 Estudos Op.19* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), compositor cuja obra não se insere no âmbito de repertório em estudo

concertos para cravo de J. S. Bach interpretados ao piano.²⁵¹ Maria João Pires estudou com Evaristo Campos Coelho e Francine Benoît no CN e prosseguiu os seus estudos com Rosi Schmid e Karl Engel na Alemanha, como bolseira da FCG. No início da sua carreira discográfica destacou-se pela gravação da integral das sonatas de W. A. Mozart, a par com as já referidas gravações dos *concertos* do mesmo compositor, construindo uma vasta discografia na editora francesa Erato. A sua carreira desenvolveu-se fora de Portugal, sobretudo a partir da década de 1980, «consagrada internacionalmente como intérprete de Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert e Chopin» (Sá & Nery in Castelo-Branco 2010: 1014). Deste modo, a maior parte da sua discografia foi também produzida no estrangeiro, sobrando apenas no domínio do repertório pré-romântico os cinco títulos atrás referidos, gravados entre 1972 e 1976 no Teatro de São Carlos com a Orquestra Gulbenkian.

Dos pianistas da segunda geração, activos a partir da década de 1990, além de Pedro Burmester e Sofia Lourenço, destacam-se as gravações mais regulares de Luís Pipa (1960-), que foi também aluno de Helena Sá e Costa, e do pianista romeno Constantin Sandu (1964-), radicado em Portugal. Na nova geração, activa já em pleno século XXI, o único pianista a enveredar por projectos de gravação deste repertório é Filipe Pinto-Ribeiro, juntando a sua produção à de Luís Pipa, Sofia Lourenço, António Rosado e Artur Pizarro, que gravam também nesta quarta fase. Entre as duas gravações efectuadas por Filipe Pinto-Ribeiro durante a primeira década do século XXI, destaca-se o disco *Bach: Piano Transcriptions*, pelo facto de alargar o espectro de repertório gravado em Portugal, através de primeiras gravações de transcrições para instrumento de tecla efectuadas por J. S. Bach de obras de outros compositores seus contemporâneos, e de outras efectuadas por grandes pianistas (Busoni, Siloti, Feinberg) que ficaram famosos pelas suas transcrições para piano do repertório de Bach, contribuindo decisivamente para a sua introdução no cânone da prática pianística a partir do início do século XX.

Além da música interpretada ao piano, destacam-se gravações a solo de um conjunto de seis guitarristas: Artur Caldeira, Paulo Pessoa, Pedro Ribeiro Rodrigues, Pedro Rodrigues, Francesco Luciani e Carlos César Cunha. Cada um destes intérpretes gravou um registo com repertório renascentista e, sobretudo, barroco, em guitarra hispânica moderna. Em linha de consonância com o que se verifica com a prática pianística, boa parte desse repertório tem-se vindo a inserir, desde há algumas décadas,

²⁵¹ W. A. Mozart: ID 21, 26, 40, 302; J. S. Bach: ID 29.

no cânone da própria guitarra à escala internacional. Neste caso, destaca-se a particularidade de algumas das transcrições desse repertório serem efectuadas pelos próprios guitarristas em gravação, como é o caso de Francesco Luciani, a partir de repertório de tecla de Carlos Seixas²⁵².

Entre os restantes solistas, na sua maior parte com uma única gravação em toda esta discografia, destacam-se o violoncelista José Pereira de Sousa, com dois títulos dedicados à primeira, e única, gravação integral das *Suites para violoncelo solo* de J. S. Bach²⁵³, e o trompista Abel Pereira, em duas gravações dos *Concertos para trompa* de W. A. Mozart, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa e com a Orquestra Clássica da Madeira²⁵⁴.

5.2.4. Cantores solistas

Os primeiros cantores solistas activos em Portugal no domínio da gravação de música antiga pertencem à primeira geração a desenvolver uma formação especializada e uma actividade profissional nesse domínio, activa a partir de meados de 1970, como se pode verificar no gráfico 12.

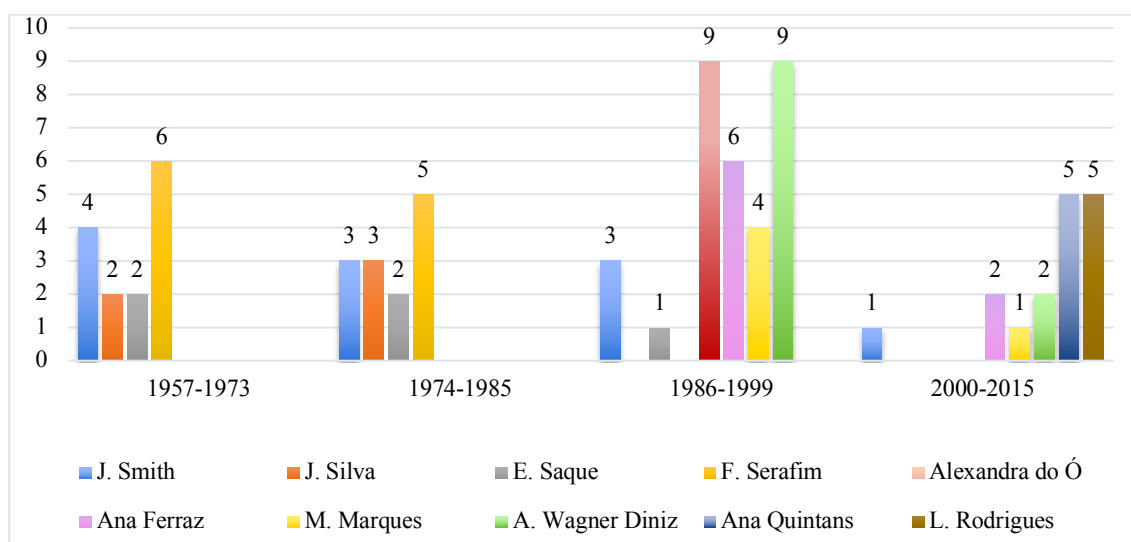


Gráfico 12 – Principais cantores solistas (n.º de edições)²⁵⁵

²⁵² A edição das sonatas de Carlos Seixas utilizada na gravação *Sonatas Ibéricas* [ID 337]: LUCIANI, Francesco (ed.) (2013) *Cinco Sonatas de Carlos Seixas*, Lisboa: AVA Editions.

²⁵³ ID 354 e 355.

²⁵⁴ ID 172 e 323.

²⁵⁵ Para o gráfico 12 foram considerados intérpretes com cinco ou mais edições registadas como solistas.

Nesse primeiro momento, os principais cantores que participam em gravações são os sopranos Jennifer Smith, Joana Silva, Helena Afonso e Elsa Saque e o tenor Fernando Serafim. Entre estes, destacam-se as contribuições mais regulares de J. Smith e F. Serafim, ambos com 11 gravações, cinco das quais em conjunto.

Jennifer Smith (1945-) é a principal intérprete portuguesa no domínio da música renascentista e barroca ao longo da segunda metade do século XX, tendo levado a cabo uma carreira especialmente dedicada a esse repertório. Apesar da nacionalidade inglesa, nasceu em Lisboa e fez a sua formação no CN, indo depois, em 1971, aprofundar os seus estudos em Londres através de uma bolsa da FCG. Desde então levou a cabo uma importante carreira internacional, tendo-se apresentado regularmente em Portugal em produções do Teatro Nacional de São Carlos, com o Coro e Orquestra Gulbenkian e em projectos com os Segréis de Lisboa e Manuel Morais (Sá in Castelo-Branco 2010: 1227). A sua aliança artística de grande longevidade com este último remonta à viragem para a década de 1970, período de efervescência do movimento da música antiga em Portugal através da actividade desta geração. Esta ligação repercute-se na discografia que Jennifer Smith gravou em Portugal. Após primeiras participações como solista em gravações com o Coro e Orquestra Gulbenkian, a sua afirmação no repertório da música antiga em Portugal dá-se com a gravação do disco *A Voz e o Alaúde no Renascimento*²⁵⁶, em duo com Manuel Morais, e ainda com o primeiro LP dos Segréis de Lisboa, *Música Ibérica na Idade Média e no Renascimento*²⁵⁷, no mesmo ano. Desde então, e até à primeira década do século XXI, as gravações em que participa em Portugal consistiram em projectos com os Segréis de Lisboa ou em duo com Manuel Morais. A sua participação em gravações fora de Portugal traduz-se numa vasta discografia de mais de duas dezenas de títulos, nomeadamente com intérpretes de renome (Trevor Pinnock, Richard Hickox, Emma Kirkby, Andrew Parrott, John Eliot Gardiner, entre outros), para algumas das principais editoras internacionais, o que faz de Jennifer Smith a intérprete portuguesa com maior presença nos catálogos internacionais de música antiga.

No caso específico dos cantores, ao contrário do que se verifica com os intérpretes solistas, não estamos perante artistas cujo perfil formativo e profissional se encontra confinado ao contexto da música antiga. Exceptuando o caso particular de Jennifer Smith, os restantes cantores desta geração que participam nesta discografia são intérpretes com

²⁵⁶ ID 22.

²⁵⁷ ID 19.

uma carreira muito versátil, marcada por um largo espectro de repertório a que se dedicam. Um bom exemplo é o tenor Fernando Serafim (1933-), o qual tanto se destacou no domínio da música antiga, na ópera do século XIX, e sobretudo na música contemporânea, com especial enfoque para a música de Fernando Lopes-Graça (1906-1994) e a canção de câmara do século XX. A sua participação nesta discografia segue, no entanto, praticamente os mesmos moldes da de Jennifer Smith, participando maioritariamente em discos da FCG e dos Segréis de Lisboa.

Os restantes solistas vocais têm uma expressão diferente ao longo desta discografia. Joana Silva (194?-) é solista em cinco discos, todos eles pertencentes à discografia da FCG para a Erato, resumindo-se a esse núcleo a sua participação, que se deve também ao facto de ter sido uma das principais vozes do Coro Gulbenkian. Paralelamente, desenvolveu uma influente carreira como professora, no CN, de muitos cantores da geração seguinte.

Helena Afonso (1948-) desenvolveu uma fase inicial da sua carreira como intérprete de música antiga, frequentando os cursos dirigidos por Jordi Savall e Montserrat Figueras nas SIMA e SMAI. Prosseguiu estudos de aperfeiçoamento artístico com Emma Kirkby em Londres. Ao contrário da maioria dos restantes intérpretes que têm uma actividade circunscrita ao contexto da música erudita, a carreira de Helena Afonso alargou-se a outros géneros. Durante as décadas de 1970 e 1980, a par com a música antiga e outros repertórios eruditos, participou em gravações como membro da Banda do Casaco²⁵⁸, tendo também gravado um EP a solo com música popular urbana composta por António Macedo (1946-1999)²⁵⁹. Entre 1974 e 1986 integrou os Segréis de Lisboa, tendo depois participado em projectos dos musicólogos Gerhard Doderer e Manuel Pedro Ferreira. Paralelamente, fez parte do Coro Gulbenkian. A partir da década de 1990 dedicou-se a repertório de outros períodos, nomeadamente ópera e música de cena do século XX (Ravel, Weill) e ainda ao teatro de revista (Sá in Castelo-Branco 2010: 14). Apesar de uma intensa actividade concertística, tanto em Portugal como em importantes festivais europeus de música antiga, apenas se contam três gravações em que participou no campo da discografia portuguesa. Simultaneamente, ao longo da década de 1980

²⁵⁸ A Banda do Casaco (1974-1984) foi uma das principais formações portuguesas no domínio do *pop-rock* em conjunto com influências do movimento *folk* internacional, fundada e dirigida por Nuno Rodrigues e António Avelar de Pinho (Tilly & Callixto in Castelo-Branco 2010: 106-107). O primeiro EP – *single* da Banda do Casaco, em 1974 (Philips), *Lavados lavados sim / Ladainha das comadres*, contou com a participação de Helena Afonso como vocalista da formação inicial deste grupo.

²⁵⁹ *Busca*, Helena Afonso, Alvorada, 1974, EP-S-50-1481, EP.

participou em gravações fora de Portugal, com repertório de madrigal italiano e ópera do Primeiro Barroco (*Orfeo* de Monteverdi, conjuntamente com Jennifer Smith) para a EMI e Harmonia Mundi.²⁶⁰

As gravações que contam com interpretações de Elsa Saque (1946-) como solista (cinco títulos) aconteceram sobretudo na década de 1970, com a participação em três discos da discografia da FCG e um disco dedicado ao repertório de modinhas, um primeiro programa deste tipo de repertório gravado em Portugal (em 1973), conjuntamente com Fernando Serafim e a cravista Madalena Van Zeller, para a EN, onde F. Serafim foi coordenador de programas na estação Programa 2 entre 1962 e 1974 (Silva in Castelo-Branco 20010: 1198)²⁶¹. A carreira de Elsa Saque foi sobretudo marcada pela interpretação de repertório operático e de câmara, principalmente dos séculos XIX e XX. Deste modo, a única gravação de repertório pré-romântico em que participou depois dos quatro discos acima referidos, diz respeito a um CD gravado com António Wagner Diniz, sob a direcção de Manuel Ivo Cruz (1935-2010), publicado em 1993 pela Numérica, dedicado a *La serva padrona* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e uma selecção de árias de *La Spinalba* de Francisco António de Almeida.²⁶²

Tal como acontece com os intérpretes solistas numa primeira fase, também se verifica uma quantidade considerável de cantores estrangeiros em edições desta discografia, nomeadamente nas gravações do Coro e Orquestra Gulbenkian. É algo que se mantém praticamente em toda a discografia de repertório vocal gravado pelos agrupamentos da FCG. No entanto, estes cantores têm uma participação pontual, dissociada do contexto específico da música antiga em Portugal. Aqueles que têm uma participação mais regular são os cantores que participaram em projectos de gravação mais consistentes e efectuados num espaço temporal mais concentrado, como a colecção *Portugaliae Musica* (1966-1971) e a discografia para a Erato (entre 1972 e 1980). Entre estes destacam-se os nomes de John Elwes e Philippe Huttenlocher, com maior participação na discografia para a Erato, entre outros solistas como Naoko Ihara, Luisa

²⁶⁰ *Luzzasco Luzzaschi: Concerto delle Dame di Ferrara*, H. Afonso, C. Miatello, M. Pennichi, S. Vartolo, Harmonia Mundi, 1985, HMC 1136, LP;

Claudio Monteverdi: L' Orfeo, N. Rogers, P. Kwella, E. Kirkby, J. Smith, H. Afonso, C. Denley, J. Laurens, Chiaroscuro, London Baroque (dir. Charles Medlam), EMI, 7649472, 2 LP.

²⁶¹ ID 17.

²⁶² ID 90.

Bosabalian, Michel Brodard, Karine Rosat, Harald Baudis, Hanna Schaer, Olivier Dufour e Orlando Worm.²⁶³

O percurso formativo dos cantores desta geração é idêntico àquele que caracteriza os restantes intérpretes solistas emergentes na mesma época. Todos estes cantores fazem uma primeira fase da sua formação no CN, indo depois estudar também no estrangeiro, com bolsas concedidas pela FCG, ou pelo Instituto de Alta Cultura: Jennifer Smith e Helena Afonso aperfeiçoaram os seus estudos em Londres; Fernando Serafim e Elsa Saque, em Itália; Joana Silva na Alemanha (Berlim). No entanto, os seus enfoques de especialização são distintos. Jennifer Smith e Helena Afonso dedicam-se de forma mais vinculada à interpretação de música antiga, enquanto que os restantes irão aprofundar a sua formação sobretudo no domínio do canto lírico, numa abordagem mais generalizada. Ao contrário daquilo que se verifica com a maior parte dos instrumentistas desta geração, que se dedicam especificamente ao repertório pré-clássico a partir de um conjunto de ideias de reconstrução histórica alicerçadas nos modelos da “nova” música antiga, a maior parte dos cantores que participam em gravações desse repertório não circunscrevem a sua actividade a esse núcleo específico de repertório e abordagem interpretativa. Também não tomam a iniciativa de projectos musicais e discográficos, e tomam parte maioritariamente em projectos de terceiros ou de entidades com quem têm uma colaboração profissional regular (Segréis de Lisboa, Coro e Orquestra Gulbenkian), sendo convidados para o efeito e adaptando a sua interpretação aos diferentes géneros e tipologias musicais.

Os principais cantores solistas da geração seguinte, e que estão activos sobretudo na década de 1990 e na primeira do século XXI, são os sopranos Ana Ferraz, Paula Pires de Matos, Maria Repas Gonçalves e Susana Diniz Moody, o mezzo-soprano Alexandra do Ó, os contratenores Mário Marques e Manuel Brás da Costa, o tenor Rui Taveira e o baixo-barítono António Wagner Diniz. Do ponto de vista da sua interacção com o contexto da produção discográfica, mantem-se a mesma orgânica praticada pelos seus percussores, em que uma grande parte da participação é feita em projectos de terceiros, sobretudo gravações dos grupos de música antiga independentes que vão surgindo ao

²⁶³ Uma boa parte dos cantores solistas estrangeiros que participam em gravações com o Coro e Orquestra Gulbenkian, são intérpretes que trabalharam desde a década de 1960 com Michel Corboz, nomeadamente como membros do Ensemble Vocal de Lausanne.

longo da década de 1980 e 1990 e em projectos *ad hoc* de música de conjunto que vão sendo gravados por iniciativa de diferentes intérpretes.

Entre os cantores acima referidos, Alexandra do Ó e António Wagner Diniz são aqueles que participaram num maior número de edições. Alexandra do Ó (1964-) é uma das cantoras com maior participação em títulos da discografia portuguesa de música antiga, com nove gravações. É, também, um caso sintomático de como a edição fonográfica tem sido negligenciada enquanto manancial de informação para o conhecimento histórico. Uma consulta da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, que é a fonte mais qualificada no meio artístico e científico para a informação biográfica de grande parte dos intérpretes activos no século XX em Portugal, carece de uma entrada sobre esta cantora. O mesmo acontece, por exemplo, com João Vaz e Rui Paiva, dois casos tão, ou mais, gritantes. Se considerarmos que, a par com a actividade concertística, o registo fonográfico é o elemento mais representativo da carreira dos intérpretes profissionais, sobretudo num período em que o mercado discográfico foi mais prolífico, este facto revela bem como uma maior atenção à discografia permitiria um retrato mais correcto da história da nossa música no século passado. Mas, ao contrário de Rui Paiva e João Vaz, dos quais há informação biográfica publicada em vários programas de concerto, em *websites* e em outras publicações, no caso de Alexandra do Ó também essas fontes são francamente escassas.

A sua participação nesta discografia retrata o prolífico trabalho que levou a cabo como membro dos Segréis de Lisboa de Manuel Morais, com sete discos com a sua participação, o que equivale a toda a discografia que os Segréis de Lisboa gravaram ao longo da terceira fase da nossa discografia (1985-1999). A essas edições juntam-se ainda duas gravações como solista em projectos levados a cabo por Ketil Haugsand, o primeiro dos quais a gravação da *Missa em Sol maior* e outro repertório sacro de Carlos Seixas, para a Virgin Classics.²⁶⁴ Segundo João Ludovice, em entrevista no âmbito desta investigação, este projecto terá tido como consultores informais Rui Vieira Nery e Manuel Morais no auxílio da escolha dos solistas cantores (E.8). A participação de muitos dos cantores que nessa altura colaboravam assiduamente com os Segréis de Lisboa (Alexandra do Ó, Ana Ferraz e António Wagner Diniz) revela um conjunto de laços artísticos que permitem uma maior ou menor preponderância de alguns intervenientes.

²⁶⁴ ID 93.

Alexandra do Ó viria a participar em outra gravação sob direcção musical de Haugsand, dedicada ao *Te Deum* de 1769 de Sousa Carvalho.²⁶⁵

António Wagner Diniz (1954-) foi aluno de Joana Silva no CN, e como bolseiro da FCG estudou em Paris com Elizabeth Grümmer e Hugo Diez, e depois em Basileia com Kurt Widmer. Na mesma cidade, desenvolveu uma formação aprofundada em música antiga na Schola Cantorum Basiliensis, sob a orientação de Montserrat Figueras, René Jacobs, Hans Martin Linde e Thomas Binkley, algumas das principais referências da interpretação vocal de música antiga desde o último quartel do século XX (Artiaga in Castelo-Branco 2010: 381). A sua discografia inclui gravações para o mercado nacional, bem como a participação em edições produzidas no contexto internacional. Dentro da discografia portuguesa de música antiga, que consiste na grande maioria de gravações que fez, participou em 11 títulos, entre os quais seis com os Segréis de Lisboa, outros projectos com diferentes agrupamentos, destacando-se ainda a gravação de um disco de repertório operático, com *La Serva Padrona* de Pergolesi, ao lado de Elsa Saque.

Ana Ferraz (1965-) estudou no CN com Hugo Casaes e Elsa Saque, e na ESML com Helena Pina Manique. Aprofundou a sua formação em Itália e Barcelona com Gino Becchi, Magda Olivero e Paul von Shilavski, fora do circuito da formação especializada em música antiga (Silva in Castelo-Branco 2010: 477). Uma grande parte da sua carreira tem sido dedicada a repertório operático dos séculos XIX e XX. No entanto, se considerarmos a sua discografia há uma primazia de gravações de música antiga, em projectos com Ketil Haugsand, João Vaz e os Segréis de Lisboa. Este é um dado revelador de como a produção de música antiga beneficiou do facto de alguns dos principais produtores fonográficos activos em Portugal, sobretudo durante o último quartel do século XX, terem sido figuras cuja actividade artística, e científica, se desenvolveu no campo da música antiga. Por conseguinte, casos como o de Ana Ferraz, com uma actividade profissional que abrangeu um largo espectro de repertórios de diferentes épocas da história da música, mas que têm uma discografia onde a música antiga ocupa um espaço de destaque, demonstram que esse mercado teve uma maior regularidade de produção, inclusivamente dos mesmos artistas, quando comparado com outras áreas da discografia portuguesa de música erudita.

²⁶⁵ ID 133 e 318.

Tal como Ana Ferraz, também o tenor Rui Taveira (1957-) tem uma formação no domínio do canto lírico e não especificamente na música antiga. A sua actividade profissional é muito abrangente, com especial enfoque para o campo da ópera. No entanto, uma vez mais, uma percentagem considerável da sua discografia diz respeito a edições de música antiga. Participou em seis gravações, cinco das quais com os Segréis de Lisboa.

Os restantes cantores desta geração com maior número de gravações são intérpretes com uma formação e actividade especialmente dedicada à música antiga e que participam em projectos diversos de diferentes agrupamentos. Paula Pires de Matos (1964-) fez a sua formação inicial no IGL, vindo depois a estudar na ESML e, entre 1993 e 1995, frequentou o curso de música antiga da Guildhall School of Music de Londres e masterclasses com figuras como Emma Kirkby e René Jacobs no domínio da interpretação vocal de repertório antigo. Paralelamente, desenvolveu actividade no domínio da canção de câmara dos séculos XIX e XX. Maria Repas Gonçalves e Susana Diniz Moody desenvolveram uma formação especializada em música antiga, iniciando os seus estudos de canto no CN, tendo depois aprofundado os seus estudos em diferentes centros. Maria Repas Gonçalves completou o mestrado em canto e pedagogia vocal de música antiga na Universidade de Indiana (EUA). Susana Diniz Moody, além da formação em canto no CN (com Helena Pina Manique e António Wagner Diniz), estudou viola da gamba com Miguel Ivo Cruz na mesma instituição e, posteriormente, aprofundou os seus estudos em cursos e masterclasses com intérpretes como René Jacobs, Wouter Möller, Anner Bylsma e Michael Chance. Manuel Brás da Costa (1970-) formou-se em canto no IGL e na ESML, prosseguindo estudos no Royal College of Music (Londres), tendo trabalhado sob a orientação de intérpretes como Margaret Cable e Michael Chance. Desde meados da década de 1990 colabora regularmente com diversos intérpretes e grupos de música antiga em Portugal, sendo a sua discografia essencialmente composta de gravações de repertório pré-romântico, em discos produzidos dentro e fora de Portugal.

Mário Marques (1956-) foi aluno da classe de canto de Joana Silva no CN, e além de uma carreira no domínio do canto lírico, foi também membro do Coro Gulbenkian. Foi o primeiro contratenor a participar com regularidade como cantor solista em projectos discográficos de música antiga em Portugal, com um total de cinco gravações entre 1988 e 2002, com especial intensidade na terceira fase em estudo, em que gravou a maior parte (quatro títulos) dessa discografia. Todas essas gravações constituem projectos de outros

intérpretes, com dois álbuns gravados com os Segréis de Lisboa de Manuel Morais, outros dois com a Capela Lusitana e Gerhard Doderer, e, ainda, um disco com o organista Rui Paiva e o coro Schola Cantorum Lusitana (G. Doderer) em torno das *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho.²⁶⁶

As gravações destes intérpretes distribuem-se por discos dos diferentes agrupamentos independentes que foram surgindo durante a terceira fase e início do século XXI - os Segréis de Lisboa, a Capela Lusitana, o Ensemble Escobar (Ivan Moody), o Concerto Atlântico, Circa 1800 e La Batalla (Pedro Caldeira Cabral), o projecto Birundum (César Viana) e «A Escola de Rhetorica, Métrica e Harmonia» (Stephen Bull). Acrescenta-se ainda uma menor quantidade de gravações em duo, normalmente voz e órgão, entre as quais se destacam gravações de Paula Pires de Matos com o organista Gerhard Doderer, Ana Ferraz com João Vaz, Mário Marques com Doderer e Rui Paiva, Manuel Brás da Costa com Vaz. Todos estes projectos foram produzidos ora por Doderer, ora por Vaz, o que revela a influência que a actividade destes intérpretes-produtores tem na edição nacional.

A partir da geração activa desde os anos 1990 há uma maior quantidade de intérpretes que fazem os seus estudos superiores em Portugal, nomeadamente na ESML, com destaque para a classe da professora Helena Pina Manique. Só depois aprofundam os seus estudos no estrangeiro ou mesmo em Portugal em cursos e masterclasses que vão surgindo com maior regularidade a partir dessa década. Alargam-se também as bolsas de formação especializada concedidas por diferentes instituições, desta feita não só pela FCG, mas também por outras entidades como o Centro Nacional de Cultura (Ana Ferraz, Manuel Brás da Costa).

Outros intérpretes que fazem a transição para a mais recente geração, activa sobretudo no século XXI, são o soprano Teresa Cardoso de Menezes, o tenor Mário João Alves e o barítono Luís Rodrigues, todos eles principalmente intérpretes de canto lírico, que participam episodicamente em projectos de música antiga.

A discografia de Teresa Cardoso de Menezes (1966-) com repertório pré-romântico consiste em três gravações dentro do modelo do recital lírico, em gravações a

²⁶⁶ ID 57, 66, 77, 99, 156.

solo com a Orquestra Metropolitana de Lisboa e com a harpista Andrea Marques e o coro dos Pequenos Cantores de Belém.²⁶⁷

Mário João Alves participa em quatro gravações que consistem em registos de obras de maior envergadura levadas a cabo por intérpretes e agrupamentos integrados no movimento da música antiga: o *Te Deum* de 1969 de Sousa Carvalho (Arte Real Ensemble e Coro Ricercare); a *Missa em Sol maior* de Carlos Seixas (Sagrários de Lisboa); e duas óperas de compositores portugueses, *As variedades de Proteu* de António Teixeira, gravadas sob a direcção de Stephen Bull e *La Spinalba* de F. A. de Almeida, com Os Músicos do Tejo.²⁶⁸

Luís Rodrigues, aluno de José Carlos Xavier no CN e Helena Pina Manique na ESML, é, entre estes intérpretes, aquele que apresenta uma discografia com maior variedade de repertório e tipologias de programas de gravação. Toda a sua discografia pertence já à quarta fase da nossa história discográfica e concilia gravações de canção trovadoresca com as Vozes Alfonsinas, três discos de repertório operático e ainda o *Requiem* de Salieri com o Coro e Orquestra Gulbenkian²⁶⁹.

Mais recentemente, entre os cantores solistas da mais recente geração, destacam-se gravações de maior regularidade dos sopranos Ana Quintans e Joana Seara, esta última em três edições com Os Músicos do Tejo. Ana Quintans (1975-) é uma das mais destacadas intérpretes de música antiga da nova geração de músicos portugueses, com uma intensa carreira em Portugal e no estrangeiro que se reflecte também numa discografia de produção nacional e internacional (gravações para etiquetas como a Deutsche Harmonia Mundi e Mirare). No que diz respeito a projectos gravados em solo português, gravou até 2015 um total de cinco títulos, com três das principais formações de música antiga activas em Portugal nos primeiros 15 anos do presente século: Os Músicos do Tejo, Sete Lágrimas e Divino Sospiro. Com os últimos, participou na gravação da ópera *Antigono* de Antonio Mazzoni (1717-1785), sendo a única solista portuguesa num elenco preenchido por solistas de craveira internacional, como Michael Spyres, Geraldine Macgreevy ou Maria Hinojosa Montenegro, o que traduz o patamar de destaque que tem vindo a conquistar no panorama musical português e internacional.²⁷⁰

²⁶⁷ ID 141, 155, 207.

²⁶⁸ ID 133, 161, 189, 209.

²⁶⁹ ID 197.

²⁷⁰ 248.

No âmbito das gravações realizadas em Portugal ao longo dos primeiros 15 anos do século XXI, verifica-se uma redução de produção em relação às fases e gerações anteriores. Ao contrário do que acontecera anteriormente, em que a participação de cantores estrangeiros convidados para projectos discográficos deu-se sobretudo em gravações da FCG, nesta última fase assiste-se a um único registo do Coro e Orquestra Gulbenkian no domínio da música vocal concertante, com o *Requiem* de Salieri, com Arianna Zukerman, Luís Rodrigues, Simona Ivas e Adam Zdunikowski. Os restantes títulos com a participação de cantores solistas estrangeiros são programas de repertório operático intercalado com música orquestral do século XVIII, sobretudo português, destacando-se as gravações de Gemma Bertagnolli com o *Divino Sospiro*²⁷¹, Monika Mauch com o *Concentus Peninsulae*, de Vasco Negreiros²⁷² e três discos com interpretações de Miriam Abad e a Orquestra Barroca do Amazonas²⁷³.

No caso dos cantores são raros os programas em modelo de recital, os quais só surgem a partir da terceira fase em diante, nomeadamente por Isabel Maya, Teresa Cardoso de Menezes, Joana Seara e Ana Quintans. No entanto, os programas que estas duas últimas cantoras gravam dentro desse modelo consistem em projectos impulsionados por Os Músicos do Tejo, de Marcos Magalhães e Marta Araújo. Uma boa parte deste tipo de gravações são levadas a cabo por intérpretes que não centram a sua actividade exclusivamente no campo da música antiga e da interpretação histórica, mas antes com uma actividade acentuada no domínio do canto lírico, cuja discografia constituiu-se maioritariamente deste tipo de produções, a par com as gravações de óperas completas (muito raro em Portugal).

5.3. Principais grupos de música antiga

Além da actividade dos intérpretes a solo, ao longo das sucessivas gerações irão surgir agrupamentos impulsionados e liderados por alguns desses mesmos artistas. Trata-se de grupos independentes, maioritariamente alicerçados na iniciativa de um único

²⁷¹ ID 235.

²⁷² ID 283.

²⁷³ ID 203, 288, 289.

mentor e director, cujas formações podem, ou não, ser fixas. São grupos que não estão associados a uma instituição específica e, por conseguinte, têm a sua actividade dependente da iniciativa promotora dos seus próprios elementos e directores. Entre esses grupos destacam-se alguns que se dedicaram de forma mais vincada à gravação, como os Segréis de Lisboa, La Batalla, Vozes Alfonsinas ou Sete Lágrimas, como representado no gráfico 13. Dentro do mesmo modelo de organização podem-se incluir também grupos vocais e formações de canto coral (como os Madrigalistas do Conservatório Nacional e o Coro de Câmara de Lisboa), os quais, no entanto, serão abordados em capítulo específico dedicado aos efectivos corais.

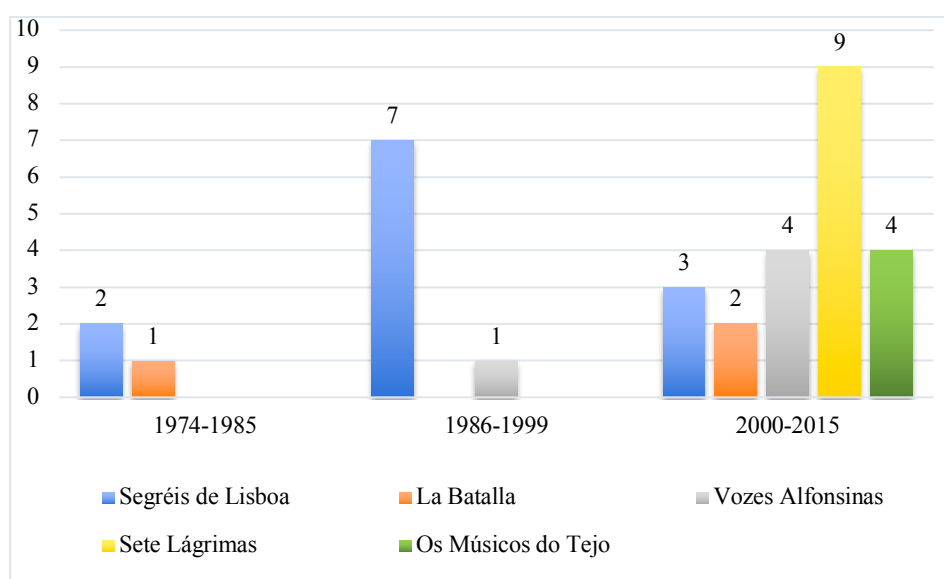


Gráfico 13 – Principais grupos independentes (n.º de edições)²⁷⁴

Segréis de Lisboa

Com a primeira geração de intérpretes profissionais de música antiga, surge também o primeiro grupo independente com uma actividade profissional e especializada nesse domínio, os Segréis de Lisboa (Nery 1997). Apesar de anteriormente terem existido grupos formados para a prática especializada deste repertório, sobretudo do Renascimento e Barroco, como foi o caso d'Os Menestréis de Lisboa e do Grupo de Música Antiga de Lisboa, nenhum desses projectos viria a configurar-se como uma entidade com uma actividade profissional e permanente, como é o caso dos Segréis de Lisboa, fundados por Manuel Morais em 1972. Em boa parte, os Segréis de Lisboa dão

²⁷⁴ Para o gráfico 13 foram considerados grupos com três ou mais edições registadas em todas as fases.

seguimento ao que tinha sido o Grupo de Música Antiga de Lisboa, formado por Duarte Pimentel, e que viria a ter uma curta actividade (1964-1970) centrada na prática de concerto e sem nenhum registo fonográfico comercial. Alguns dos membros desse grupo, ao qual o próprio Manuel Moraes havia pertencido, viriam a fazer parte da primeira formação dos Segréis de Lisboa, com Jennifer Smith (soprano), Fernando Serafim (tenor), Orlando Worm (barítono), Ana Bela Chaves (viola d'arco), Pilar de Quinhones-Levy (viola da gamba), Catarina Latino (flauta) e Emídio Coutinho (sacabuxa), juntando-se-lhes ainda Joaquim Simões da Hora (órgão).

Ao longo dos anos os Segréis de Lisboa têm assumido uma formação variável, com participações de diferentes intérpretes que vão surgindo mediante as características dos programas executados, mantendo sempre uma formação base relativamente estável que vai sendo ajustada consoante a especificidade dos diferentes projectos. Após a formação inicial acima descrita, outros intérpretes que participaram, em diferentes momentos, com maior regularidade na discografia dos Segréis de Lisboa foram os cantores Helena Afonso, Alexandra do Ó, Ana Ferraz, Rui Taveira e António Wagner Diniz, os violinistas António Oliveira e Silva e, posteriormente, Luísa Vasconcelos, o gambista Kenneth Frazer e o violoncelista e gambista Miguel Ivo Cruz, o flautista Pedro Couto Soares e o organista e cravista Rui Paiva.

O facto de se tratar de um grupo com uma grande flexibilidade do ponto de vista da sua formação, permite a execução, e gravação, de programas variados e um âmbito alargado de repertório, o qual assentou maioritariamente em música de origem portuguesa ou ibérica (no que se refere à música dos séculos XVI e XVII), com uma quantidade considerável de primeiras gravações. Desde a canção trovadoresca medieval até à música de salão do final do Antigo Regime, passando com especial atenção pela música profana e religiosa dos séculos XVI, XVII e XVIII, os Segréis de Lisboa são o grupo de música antiga em Portugal com um âmbito mais alargado de repertório, que perpassa praticamente todas as épocas e tipologias do património musical português pré-romântico. A única excepção é o repertório operático que, no entanto, apesar de não ter sido gravado por este grupo, foi também alvo da sua atenção em programas de concerto, como é o caso da apresentação de *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi (1567-1643) na segunda edição das *Jornadas de Música Antiga* da FCG em 1981 (Nery 1997). A discografia dos Segréis de Lisboa é, ainda, pautada por colaborações com outros grupos, nomeadamente efectivos vocais, uma vez que na sua formação base

o grupo costuma apenas contar com um número reduzido de cantores solistas. Entre essas colaborações destacam-se discos com o Coro da Universidade de Salamanca, Coro de Câmara de Lisboa e o Coral Lisboa Cantat.²⁷⁵

A actividade dos Segréis de Lisboa assume um papel de grande preponderância para o desenvolvimento do movimento da música antiga em Portugal. Segundo Rui Vieira Nery,

conquistaram um lugar único como agentes principais da própria evolução da Música Antiga no nosso País, contribuindo decisivamente para o enraizamento deste movimento e deste repertório entre nós e, acima de tudo, para a legitimação de uma presença portuguesa de grande qualidade no seu seio (Nery 1997: 407).

Trata-se do primeiro grupo a implementar modelos de estética interpretativa e sonora de acordo com as grandes referências internacionais, fazendo circular em Portugal novo repertório até então praticamente desconhecido, e beneficiando também do momento de fulgor inicial da indústria fonográfica de música erudita nacional. Os Segréis de Lisboa surgem precisamente na segunda fase da nossa discografia (1974-1985), correspondente ao primeiro período de produção inteiramente nacional, e beneficiam desse panorama através de uma colaboração permanente com Simões da Hora, o principal produtor discográfico de música antiga em Portugal até à última década do século XX. Isso permitiu, desde logo, que as primeiras edições fonográficas dos Segréis de Lisboa fossem editadas pela principal empresa discográfica da época, a VC (catálogo A Voz do Dono). Simões da Hora colaborou recorrentemente com os Segréis de Lisboa desde a sua fundação, incluindo gravações pontuais a solo nos programas do grupo dirigido por Manuel Morais.

Além de terem colaborado regularmente nas diversas áreas em que desenvolveram as suas carreiras, M. Morais e Simões da Hora trabalharam em conjunto em praticamente todas as gravações que o grupo fez durante o tempo de actividade de Simões da Hora, praticamente todas produzidas por este último. Assim, a discografia dos Segréis de Lisboa manteve-se sempre em editoras líderes do mercado discográfico nacional, fruto de em diferentes momentos Simões da Hora ter passado pelas mesmas e mantido consigo os projectos de diferentes artistas.

²⁷⁵ ID 99, 117, 125, 161.

Ao longo das últimas cinco décadas os Segréis de Lisboa têm levado a cabo uma intensa actividade de concertos em Portugal (nos mais diversos contextos, com especial destaque para recorrentes apresentações em edições das *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*) e no estrangeiro (por toda a Europa, Brasil, EUA, China, Índia, entre outros pontos do globo). Ao mesmo tempo, produziram uma discografia regular ao longo das diferentes fases, com um total de 12 títulos. Essa discografia encontra-se registada em catálogos de três das mais importantes editoras fonográficas portuguesas ao longo das três fases em que este grupo está activo: a VC, Movieplay Classics, e já no século XXI, a Portugaler. O período de maior produtividade nesse domínio é a década de 1990, em que o grupo gravou seis álbuns, todos eles editados no catálogo da Movieplay Classics.

Além da própria iniciativa de Manuel Morais, alguma da discografia dos Segréis de Lisboa é também marcada pela articulação com importantes efemérides da vida cultural portuguesa, como as *Comemorações Camonianas*, onde se enquadra o disco *A Música no Tempo de Camões*, ou as *Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, chancela incluída nos discos *La Portingaloise* e *Modinhas e Lunduns dos Séc. XVIII e XIX*.²⁷⁶

O primeiro disco dos Segréis de Lisboa surge logo no início da segunda fase da discografia nacional, em 1974 (*Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento*)²⁷⁷, marcado por um programa quase totalmente preenchido por primeiras gravações do repertório. Segue-se um álbum duplo, *A Música no Tempo de Camões* (1979)²⁷⁸, uma edição com um aparato editorial sem precedentes na nossa discografia de música erudita, ao nível das mais elaboradas edições internacionais. Por outro lado, *A Música no Tempo de Camões* foi largamente distribuído, com «um verdadeiro “record” de vendas na edição de Música Clássica em Portugal à época» (Nery 1997: 405), mas também no estrangeiro (sobretudo Europa e Japão), o que permitiu difundir um repertório praticamente inédito e o trabalho dos Segréis de Lisboa além-fronteiras. Essa difusão poderá também ter contribuído, de certa forma, para novas gravações desse repertório (música instrumental dos séculos XVI e XVII e repertório dos cancioneiros profanos) que começam a surgir por parte de intérpretes portugueses e estrangeiros. Como Nery refere, a partir da década

²⁷⁶ ID 99 e 126.

²⁷⁷ ID 19.

²⁷⁸ ID 39.

de oitenta, «havia muita gente que tocava o repertório de Gil Vicente e de Camões que os Segréis tinham gravado» (E.17).

Após os dois primeiros discos com a VC na década de 1970, os Segréis de Lisboa iriam ter um hiato de cerca de uma década sem gravar qualquer projecto discográfico. Só em 1988 surge um novo disco, *Música Maneirista Portuguesa*²⁷⁹, com um programa que parte de um trabalho de investigação e transcrição do *Cancioneiro Musical de Belém*, por Manuel Morais em 1988²⁸⁰. Este disco viria a ser premiado com um prestigiante *CHOC* da revista francesa *Le Monde de la Musique*. Os seguintes seis álbuns, lançados durante a década de noventa, foram todos editados na Movieplay Classics, editora com a qual a partir de 1988 Simões da Hora irá trabalhar regularmente. Após a morte de Simões da Hora, a discografia dos Segréis de Lisboa encontrará continuidade na Movieplay e após a viragem para o século XXI na Portugaler, com João Pedro d'Alvarenga e João Vaz, seguidores do trabalho de Simões da Hora no domínio da produção discográfica²⁸¹.

Esta ligação recorrente entre o trabalho de investigação musicológica e a produção discográfica que Manuel Morais garantiu em todo o percurso dos Segréis de Lisboa é bem representativa da forma como uma boa parte dos intérpretes especializados na interpretação de música antiga desenvolvem a sua actividade. Por um lado, directamente relacionada com a investigação musicológica – no caso dos Segréis de Lisboa há uma actividade permanentemente alicerçada na investigação musicológica, sendo aliás, um dos grupos com maior colaboração com musicólogos que não são obrigatoriamente membros do grupo, como é o caso de Rui Vieira Nery e João Pedro d'Alvarenga. Ao mesmo tempo, trabalham com produtores que são, também eles, intérpretes (Simões da Hora e João Vaz) ou musicólogos (João Pedro d'Alvarenga) com uma actividade especializada nesse domínio. Como salienta este último, recordando o seu trabalho em conjunto com Manuel Morais para projectos do Segréis de Lisboa,

Encontrávamos uma peça que achávamos interessante, e depois íamos à procura de outras peças do mesmo compositor ou programa que complementasse aquela peça que tínhamos achado interessante. Uma boa parte dos discos montaram-se assim.

Era um trabalho completo. Pegávamos nos manuscritos, fazíamos a edição, todo o trabalho de produção, etc.

²⁷⁹ ID 57.

²⁸⁰ MORAIS, Manuel (ed.) (1988) *Cancioneiro musical de Belém*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

²⁸¹ Ver capítulo 4.3.3.

Havia uma colaboração estreitíssima entre mim, o Manuel [Morais], e os músicos que trabalhavam com o Manuel, e as coisas eram todas discutidas. A interpretação era discutida...

Quando gravámos a *Música para o Teatro de Gil Vicente*, que foi produzida por mim e pelo João [Vaz], foi um empreendimento realmente grande, em que discutíamos até a instrumentação das peças, o que se poderia usar para fazer esta peça, «vamos usar um quarteto de violas, não, vamos usar umas flautas...». Até isso discutíamos. Foi um trabalho muito discutido entre nós os dois e o Manuel.

No fundo, muitos desses projectos, com os Segréis de Lisboa e com outros músicos também, acabaram por ser projectos em co-autoria. Eu acabava por estar implicado numa data de coisas. Não era só na supervisão da gravação, ou na edição. Estava implicado em tudo, desde a preparação de repertório até à edição das partituras (E.9).

A quantidade de música dentro do repertório profano renascentista e maneirista que surge gravada pelos Segréis de Lisboa, incluindo um grande número de primeiras gravações de repertório que é, posteriormente, alvo de novas gravações pelo próprio grupo ou por outros intérpretes, é reveladora de uma ligação umbilical entre o trabalho artístico e a investigação musicológica que este agrupamento assume como um dos tónicos fundamentais da sua actividade.

Novos grupos especializados no final do século XX

Após o caminho aberto pelos Segréis de Lisboa, ao longo da década de 1980 irão surgir novos grupos, nomeadamente em projectos dedicados a núcleos específicos do repertório antigo. Com o desenvolvimento do movimento da música antiga e o estudo de fontes históricas numa perspectiva de maior autenticidade histórica da prática interpretativa, a música de diferentes períodos torna-se, cada vez mais, alvo de um tratamento específico por parte dos intérpretes. Consequentemente, o mercado discográfico foi-se estratificando de acordo com a especificidade de cada repertório, gerando-se também da parte do público melómano uma maior identificação com diferentes núcleos de repertório. Tanto editoras como programadores exploram essa perspectiva de autenticidade histórica como um argumento preponderante de dinamização e acreditação do mercado. Como salienta Nick Wilson, numa perspectiva à escala europeia, «we see a growing distinction between Medieval, Renaissance and early Baroque, and later repertoires, as interest in “authentic” performance began to be played out in markedly different ways for all those involved» (Wilson 2014: 28). Passa a ser

recorrente a inclusão de subtítulos ou notas associadas aos programas de concerto e às edições fonográficas com descrições como «com instrumentos originais» ou «da época» (Haynes 2007). A edição de 1981 das *Jornadas de Música Antiga* da FCG tem como subtítulo precisamente «com instrumentos originais». Deste modo, todos os novos grupos que irão surgir a partir da década de 1980, entre projectos da primeira e segunda gerações de músicos profissionais, enquadram-se na execução com instrumentos históricos, mediante as diferentes épocas históricas a que se dedicam.

Os grupos com maior produtividade no domínio da discografia portuguesa que surgem na década de oitenta são: La Batalla, Vozes Alfonsinas e Capela Lusitana.

O primeiro foi fundado por Pedro Caldeira Cabral em 1984²⁸², e levou a cabo uma discografia dedicada ao repertório secular medieval, com especial enfoque na cantiga galego-portuguesa, com um primeiro disco logo no ano de estreia, intitulado *Cantigas d'Amigo*.²⁸³ A discografia de La Batalla consiste num conjunto de apenas três títulos, sendo os últimos dois inteiramente dedicados ao repertório de *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X de Castela e Leão, entre repertório extraído da colecção do século XIII e adaptações em versões criadas por Pedro Caldeira Cabral a partir das melodias originais. É o caso do CD *Muito me Tarda o Meu Amigo na Guarda*²⁸⁴, em que Pedro Caldeira Cabral desenvolveu um extenso prelúdio e um poslúdio instrumentais em torno da cantiga *Ay eu coitada*, inspirando-se em modelos de influência árabe e turca no espaço mediterrânico. Esta abordagem resulta essencialmente numa recriação, neste caso particular mais do que uma reconstrução, a partir do conhecimento contemporâneo destas fontes históricas. Pedro Caldeira Cabral caracteriza da seguinte forma a abordagem de La Batalla:

um trabalho de reconstituição formal das cantigas (de amigo, de amor e de escarnio e maldizer), encontrando soluções originais para problemas antigos, como por exemplo o facto de sobreviverem muitos mais textos escritos do que melodias. A reconstrução formal dos cancioneiros medievais de D. Dinis, de Estevão da Guarda ou de D. João Peres de Aboim, levaram-nos a uma reflexão sobre as práticas musicais da tradição mediterrânica, com a adaptação de fórmulas ainda hoje presentes na música da tradição oral da Grécia, da Turquia, do Irão ou dos países árabes do norte de África. Surgiram

²⁸² «o grupo La Batalla foi criado em 1984, inserindo-se então no projecto de animação cultural e reutilização funcional do Museu do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha», em: <http://jasilva.me/musica/batalla.html>, último acesso a 24 de Março de 2019.

²⁸³ ID 48.

²⁸⁴ ID 332.

assim os prelúdios e os rittornelos, compostos com material melódico das próprias cantigas e a própria atitude performativa que visava acrescentar intensidade dramática aos textos. A ideia de usar trajes reconstituídos com base em vestes recolhidas em museus e sepulturas medievais, bem como a atitude de distanciamento dos intérpretes, contribuiu também para a encenação que diferencia ainda hoje a “marca” La Batalla (E.15).

A discografia de Pedro Caldeira Cabral, além do registo solista, estendeu-se a gravações com outros dois grupos que fundou e dirigiu: o Concerto Atlântico e Circa 1800. O primeiro mantém ainda hoje a sua actividade, especialmente dedicada ao repertório renascentista. No entanto, apesar de uma regular actividade de concertos e apresentações em rádio e programas televisivos²⁸⁵, apenas gravou um disco, em 1993, *Meus olhos vão pelo mar...*²⁸⁶, incluído no plano de edições fonográficas com a chancela da *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*.

Caldeira Cabral defende que o grupo se distinguiu por,

uma abordagem de repertórios praticamente esquecidos da música dos cancioneiros polifónicos ibéricos, ao novo material descoberto em Santa Cruz de Coimbra, passando pela abordagem de repertórios instrumentais mais complexos de origem francesa, italiana e inglesa, particularmente compostos para conjunto de violas de arco (violas de gamba) (E.15).

Sobretudo no que se refere ao repertório gravado por este grupo neste seu único CD, a abordagem de «repertórios praticamente esquecidos» será um pouco exagerada se considerarmos que uma boa parte do repertório dos cancioneiros profanos peninsulares e da música instrumental que compõe este CD tinha sido já gravado anteriormente pelos Segréis de Lisboa nos seus dois primeiros álbuns e também por Jennifer Smith e Manuel Morais no disco *A Voz e o Alaúde no Renascimento* (1974). Na verdade, algumas canções profanas, por exemplo, *Falai miña amor* de Luys Milán, encontra a sua terceira gravação no disco *Meus olhos vão pelo mar...* do Concerto Atlântico. Por outro lado, esse sentimento de difusão de um repertório ainda por explorar revela como em plena década de 1990, cerca de 20 anos decorridos desde o início do percurso de implementação deste

²⁸⁵ Entre estes destaca-se o programa *Percursos da Música Portuguesa* (RTP, 2008), com apresentação de Jorge Matta. Além de um episódio dedicado à música renascentista em Portugal com Pedro Caldeira Cabral e o Concerto Atlântico, a gravação que serve de genérico deste programa foi da responsabilidade deste grupo.

²⁸⁶ ID 87.

movimento em Portugal, mantinha-se um sentido de novidade em relação a cada novo contributo que as múltiplas abordagens interpretativas deste repertório possibilitaram.

O projecto Circa 1800, criado para a interpretação de repertório de salão dos séculos XVIII e XIX, em especial a modinha, surge também apenas com um registo, *The Enchanting Modinhas and the English Guitar*²⁸⁷.

Os diferentes projectos de conjunto criados e dirigidos por Caldeira Cabral reflectem uma abordagem diferenciada para diferentes repertórios, que, no entanto, não deixa de manter uma mesma base de artistas envolvidos. Maria Repas Gonçalves participa como membro dos três grupos, La Batalla, Concerto Atlântico e Circa 1800, Kenneth Frazer dos dois últimos, Susana Diniz Moody (voz e viola da gamba) participa também em discos de La Batalla e Concerto Atlântico – gravou ainda com outros grupos não dirigidos por P. Caldeira Cabral, como os Segréis de Lisboa, Birundum (César Viana) e Ensemble Escobar Ensemble (Ivan Moody). Deste modo, a criação de grupos ou projectos para a apresentação, e gravação, de diferentes programas acaba por não ter, na prática, reflexos significativos nas dinâmicas de produção, mantendo-se as estruturas relativamente variáveis do ponto de vista dos elementos, mediante os programas em gravação.

Tal como La Batalla, o grupo Vozes Alfonsinas dedicou-se sobretudo ao repertório medieval, tendo esporadicamente gravado algum repertório renascentista português. O grupo foi fundado pelo musicólogo Manuel Pedro Ferreira (1959-) em 1995 e, tal como acontecera com La Batalla, também se trata de um projecto que surge como resposta a um desafio no âmbito da programação musical:

surgiu a partir de um convite de Carlos de Pontes Leça, enquanto director do Festival de Música de Leiria, para conceber um espectáculo de temática medieval a apresentar no âmbito do Festival. Pensando no convite [...] achei que era um bom pretexto para criar um grupo na área da minha especialidade musicológica que me permitisse experimentar realizações sonoras, divulgar o repertório (E.14).

Este grupo tem-se pautado por uma actividade concertística regular e por programas impulsionados pelos interesses científicos do seu director, servindo também como um importante veículo para testar e defender na prática determinados argumentos resultantes das suas investigações. Como o próprio refere: «Normalmente, os projectos

²⁸⁷ ID 329.

nascerem de aspectos do meu trabalho de investigação ou incorporam os seus resultados, daí a grande quantidade de estreias modernas ou reconstruções experimentais protagonizadas pelas Vozes Alfonsinas» (E.14).

A discografia das Vozes Alfonsinas até 2015 consiste em cinco edições fonográficas, às quais se deve acrescentar ainda um primeiro álbum gravado por Helena Afonso (soprano) e José Peixoto (alaúde), em 1986 (*O Som de Martin Codax*)²⁸⁸, sob a direcção de Manuel Pedro Ferreira, e que serviria como um preâmbulo para os futuros projectos do grupo, alicerçados na investigação do seu mentor.

Manuel Pedro Ferreira e as Vozes Alfonsinas têm um percurso que tem procurado realizar, nas palavras do próprio, «hipóteses de interpretação histórica que julgo interessantes», algo que neste primeiro projecto discográfico se traduz num conjunto de opções assumidamente distintas daquelas que eram prática comum na interpretação historicamente informada nos anos oitenta:

Na Idade Média, aprendia-se sobretudo de ouvido, e a voz devia ser clara, lisa e flexível, harmonicamente suave. Por isso, quando há vinte anos procurei um intérprete para gravar as cantigas d'amigo de Martin Codax, quis encontrar alguém, preferivelmente um homem (pois os jograis galegos eram homens), que tivesse habituado a aprender de ouvido, tivesse boa voz, mas fosse alheio aos tiques operáticos do Conservatório, para que pudesse ter a clareza de emissão e entoação supostas pela música medieval. [...] Assim sendo, não hesitei em procurar um cantor associado ao fado [...]. Ainda falei a Carlos do Carmo, a José Mário Branco e até a Luís Represas, mas nenhum deles se mostrou suficientemente confiante, ou, no último caso, suficientemente bem pago, para arriscar um mergulho no canto medieval. A solução foi, em primeiro lugar, contactar uma cantora com experiência em música antiga, Helena Afonso (que garantiria uma linha vocal claramente delineada), e um guitarrista ligado ao *jazz*, José Peixoto (que permitiria introduzir um acompanhamento idiomático, sem recurso à escrita musical); e, em segundo lugar, admitir como horizonte da interpretação vocal a fusão dos ensinamentos retirados da análise do repertório com uma sensibilidade moldada pelo *lied*. [...] Saiu um disco impuro, e, apesar dos seus defeitos, orgulhosamente impuro. [...] As reacções à gravação foram significativas: uns acentuaram negativamente, com alguma razão, a distância relativamente a certos ideais sonoros do movimento da música antiga; outros

²⁸⁸ ID 348.

saudaram a profundidade interpretativa, e, implicitamente, a conformidade a cânones musicais familiares.²⁸⁹

A discografia das Vozes Alfonsinas, com o primeiro disco do grupo a surgir em 1998, com uma nova gravação das cantigas de Martin Codax (*As Melodias de Martin Codax*)²⁹⁰, teve maior expressão durante a primeira década do século XXI, com três novos discos, um deles, *The Time of the Troubadours* (2000)²⁹¹ com cobertura pela crítica internacional, nomeadamente numa das principais plataformas de apreciação de discos online, a *Classics Today*.²⁹² As gravações do grupo encontram-se distribuídas por algumas das principais etiquetas discográficas em Portugal em diferentes momentos da transição da terceira para a quarta fase (PortugalSom, EMI Classics e MU Records). Ao mesmo tempo, uma parte da sua discografia foi editada por empresas da área da edição literária, em volumes bibliográficos da autoria de Manuel Pedro Ferreira, acompanhados pelas gravações, como é o caso dos dois discos dedicados às cantigas de Martin Codax, o que reflecte uma dinâmica diferente dos restantes grupos em gravação, os quais dedicam a sua produção objectivamente para a concretização de documentos discográficos independentes.

O terceiro grupo especializado que surge na terceira fase em estudo é a Capela Lusitana, fundada por Gerhard Doderer em 1987. Trata-se de um projecto dedicado ao repertório dos séculos XVII e XVIII, com o propósito de «fazer reviver tão vasta literatura, bem como a prática musical das antigas capelas existentes nas Catedrais e na Corte de Portugal»²⁹³. Este grupo dedicou-se sobretudo ao repertório sacro de origem portuguesa, a par com a inclusão regular de música para tecla setecentista sob interpretação do organista Gerhard Doderer. A proposta consistiu na «redescoberta de peças de autores nacionais seiscentistas e setecentistas que, regularmente, fazem parte dos programas da Capela Lusitana como primeiras audições modernas»²⁹⁴. Essa redescoberta e reprodução moderna teve como um dos principais pontos de partida o trabalho

²⁸⁹ “Interpretando a tradição musical: da tradição à execução”, conferência de Manuel Pedro Ferreira, apresentada em Faro a 26 de Novembro de 2005, no âmbito dos Encontros AlCultur: Seminário “Tradição e experimentação”, em: <https://www.monografias.com/pt/trabalhos913/interpretando-tradicao-musical/interpretando-tradicao-musical.shtml>, último acesso a 5 de Abril de 2019.

²⁹⁰ ID 349.

²⁹¹ ID 142.

²⁹² Crítica de David Vernier, disponível em: <https://www.classicstoday.com/review/review-5497/>, último acesso a 5 de Abril de 2019.

²⁹³ Nota biográfica in *Órgãos dos Açores, vol. I*, Gerhard Doderer e Capela Lusitana, Numérica, 1994, CD, [102].

²⁹⁴ *Ibid.*

musicológico de Doderer, o qual desde a segunda metade da década de 1970 se dedicou ao estudo, transcrição e edição de repertório religioso e de tecla desse mesmo período, quer em edições nacionais (por exemplo, *Portugaliae Musica*/FCG), quer internacionais²⁹⁵. Além do seu mentor, o grupo foi constituído por diferentes intérpretes consoante os programas em gravação, sendo que apenas se registam dois discos assinados pela Capela Lusitana - *Música Sacra Portuguesa do Século XVIII*²⁹⁶ e *Órgãos dos Açores*²⁹⁷, um dado representativo de um projecto pouco cultivado pelos restantes elementos além de Doderer, como o próprio conclui:

Concebi esse grupo da Capela Lusitana com um certo entusiasmo, primeiro sem cantores e depois com cantores, mas depois percebi que as pessoas não estavam assim tão interessadas em passar um testemunho do património. Gostavam muito de fazer este tipo de repertório, mas no fundo eu tive que fornecer sempre o repertório. Fiz muita transcrição, porque muitas vezes eram peças que liam pela primeira vez, mas não senti um espírito de missão. Isso não existia. Era muito mais da minha parte essa ideia de dar a conhecer instrumentos e repertório.

Mas os colegas do canto e dos outros instrumentos colaboravam de boa vontade (E.7).

O trabalho que Doderer refere com os cantores é particularmente importante para a discografia do grupo, uma vez que o repertório gravado consistiu essencialmente em programas que intercalaram música sacra com repertório de tecla. No entanto, além dos dois discos em nome da Capela Lusitana, importa referir uma terceira gravação, *Sacred Music at the Court of King João V* (2002)²⁹⁸ que, apesar de não ficar em nome da Capela Lusitana, reúne alguns dos seus elementos participantes em projectos anteriores, os cantores Paula Pires de Matos e Mário Marques, a par com Gerhard Doderer. Este disco é o último de Doderer nesta discografia, acabando por fechar o ciclo da sua discografia tal como este fora iniciado, também com um programa de música sacra, então partilhado com Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, em 1976, para a colecção *Lusitana Musica*.²⁹⁹

²⁹⁵ Especialmente relevante para o panorama da música em Portugal e do repertório registado em gravações foram as edições em nove volumes intitulados *Organa Hispanica: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, editados pela Süddeutscher Musikverlag (Heidelberg), entre 1971 e 1984.

²⁹⁶ ID 66.

²⁹⁷ ID 102.

²⁹⁸ ID 156.

²⁹⁹ ID 28.

Como referido atrás, La Batalla e Vozes Alfonsinas dedicaram-se especialmente ao repertório medieval, o qual tinha sido até então pouco explorado, sendo apenas de referir um conjunto de cinco obras gravadas no primeiro disco dos Segréis de Lisboa, em 1974. A Capela Lusitana irá dedicar-se essencialmente ao repertório de compositores portugueses do século XVIII (Carlos Seixas, António Leal Moreira, João de Sousa Carvalho, José Totti, entre outros), repertório esse posterior ao âmbito até então registado na nossa discografia pelos Segréis de Lisboa. Assistimos, assim, a iniciativas que acabam por complementar o espaço de repertório menos explorado até à última década do século XX, repartindo a sua actividade mediante as áreas de interesse e investigação dos seus mentores, cujos resultados vão sendo canalizados para a sua produção discográfica – Manuel Pedro Ferreira (Vozes Alfonsinas) é um especialista na música da Idade Média; Gerhard Doderer (Capela Lusitana) dedicou-se, além da organologia, ao estudo de repertório do século XVII e XVIII. Ao contrário destes grupos, a actividade de âmbito mais alargado levada a cabo pelos Segréis de Lisboa, em que o efectivo se vai configurando por forma a executar programas com diferentes necessidades sem se circunscrever a um determinado repertório de uma época histórica específica, é também uma das facetas que caracterizam o projecto com maior produtividade no domínio da edição fonográfica dos primeiros 15 anos do século XXI, Sete Lágrimas.

Ao longo das três fases que acompanham as sucessivas gerações de músicos profissionais dentro deste contexto, surgem também formações de música de câmara, dissociadas do movimento da música antiga, que gravam discografia com repertório do Barroco e Classicismo: Opus Ensemble, Quarteto Capela e ainda o New Budapest Quartet (no âmbito das parcerias celebradas entre a SEC para o plano discográfico PortugalSom). Os dois últimos contribuíram para a nossa discografia com as primeiras gravações de quartetos de cordas do compositor João de Almeida Mota (1744-1817). O Opus Ensemble, fundado em 1980 por Bruno Pizzamiglio (oboé), Ana Bela Chaves (viola d'arco), Alejandro Erlich Oliva (contrabaixo) e Olga Prats (piano), distinguiu-se no contexto da música portuguesa por uma actividade muito versátil e apresentação de programas ecléticos, entre a música do século XVIII até ao século XX, em instrumentos modernos. Na sua discografia incluíram pontualmente sonatas e trio-sonatas do Barroco tardio (G. P. Telemann, G. F. Händel e J. S. Bach) e do Classicismo (L. Mozart, J. Haydn e M. Haydn), num total de cinco títulos entre 1982 e 2007, publicados pela EMI ao longo da década de oitenta e posteriormente pela Numérica.

Grupos e projectos da nova geração no século XXI

Na quarta fase em estudo (2000-2015) surgem novos projectos, igualmente por iniciativas individuais de intérpretes solistas. O único caso de excepção a essa regra é Filipe Faria, o qual centra a sua actividade nos projectos Sete Lágrimas e Noa Noa, que fundou em parceria com outros artistas (o primeiro com Sérgio Peixoto, o segundo com Tiago Matias), não tendo paralelamente uma actividade a solo. De resto, os grupos de música antiga com produtividade no domínio da discografia portuguesa nos primeiros 15 anos do século XXI são os projectos Iberiana e Birundum, de César Viana, o Arte Real Ensemble de Ketil Haugsand, os grupos Ensemble Avondano, Flores de Musica e Capela Joanina, fundados por João Paulo Janeiro, A imagem da melancolia de Pedro Silva, o Concentus Peninsulae de Vasco Negreiros e Os Músicos do Tejo, fundados pelos cravistas Marcos Magalhães e Marta Araújo. No entanto, grande parte destes grupos têm uma actividade episódica no domínio da gravação fonográfica, com apenas um título editado. Exceptuando os projectos Sete Lágrimas e Os Músicos do Tejo, os restantes grupos consistiram em projectos com menor continuidade, ao mesmo tempo que outros acabam por não investir no registo fonográfico de uma forma tão evidente e constante. É o caso do grupo Flores de Música, fundado em 1989 por João Paulo Janeiro, mas com um primeiro e único CD a ser gravado e editado só em 2012.³⁰⁰

Sete Lágrimas é um projecto criado por Filipe Faria e Sérgio Peixoto em 1999, integrado a partir de 2000 na Associação Arte das Musas, fundada por F. Faria e responsável por todo o processo de produção e edição discográfica dos seus próprios projectos através da etiqueta MU Records, criada para esse efeito.

Filipe Faria (1976-) estudou Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, e foi aí que se interessou pela prática de música antiga, nomeadamente por «uma aproximação pelas histórias da História, mas sobretudo pelo apelo estético» (E.6). Esse interesse foi aprofundado através de um contacto regular com o repertório do Renascimento e Barroco, enquanto membro do Coro Gulbenkian e também com a participação episódica em projectos de diferentes grupos de música antiga. Em 1999, conjuntamente com Sérgio Peixoto, decide formar o seu próprio projecto de prática desse repertório através da criação do Sete Lágrimas.

³⁰⁰ ID 199.

É um projecto que se caracteriza por uma abordagem marcadamente livre do ponto de vista da prática interpretativa histórica, cruzando os modelos da interpretação historicamente informada com a produção contemporânea de outros géneros musicais, desde a tradição erudita à música popular e ao *jazz*. Essa é uma característica distintiva das suas edições, com a fusão entre o suporte da investigação musicológica e os modelos da música tradicional e de outras tradições de origem popular. Nesse sentido, os programas do Sete Lágrimas têm consistido em dois tipos de abordagens: gravações integralmente compostas de repertório histórico; programas conceptuais, que assentam na articulação entre o repertório histórico e a música contemporânea, como é o caso de dois discos em registo de antologia da música produzida em torno da diáspora portuguesa (*Diáspora.pt* e *Terra*)³⁰¹, ou ainda o disco *Kleine Musik*³⁰², com música religiosa de Heinrich Schütz, intercalada com composições contemporâneas de Ivan Moody (1964-) a partir das mesmas nove obras originais de Schütz retiradas do *Kleine Geistliche Konzerte* e do volume das *Symphoniae Sacrae*.

Tal como é característico de praticamente todos os grupos independentes de música antiga, Sete Lágrimas não tem uma formação fixa, exceptuando os seus directores artísticos, Filipe Faria e Sérgio Peixoto (voz). No entanto, para as gravações de repertório antigo têm sido recorrentes as participações de Pedro Castro (oboé, flauta e gaita de foles), Hugo Sanches (*vihuela*) Mário Matias (alaúde, *vihuela* e outras cordas dedilhadas), Mário Franco (contrabaixo), Rui Silva (percussão).

A sua discografia com repertório pré-romântico encontra-se registada num total de nove edições, lançadas no mercado entre 2007 e 2015, num repertório que abrange todo o espectro em estudo, desde a cantiga galego-portuguesa medieval, com um disco exclusivamente dedicado às cantigas de Martin Codax³⁰³, passando pelo repertório religioso e secular dos séculos XVI, XVII e XVIII, até à gravação de algum repertório de canção de câmara de salão do final do Antigo Regime. É, neste sentido, a seguir aos Segréis de Lisboa, o segundo projecto independente com maior produção discográfica, e com um âmbito de repertório igualmente alargado, sendo que o ainda curto tempo de actividade (duas décadas) permite vislumbrar uma continuidade na sua produtividade que resultará num importante legado no seio da discografia de música antiga em Portugal.

³⁰¹ ID 271 e 272.

³⁰² ID 279.

³⁰³ ID 273.

Os Músicos do Tejo consiste num projecto fundado em 2005 por Marcos Magalhães e Marta Matias. Após um primeiro disco, *Sementes do Fado*³⁰⁴, em que Os Músicos do Tejo foram apenas compostos por três elementos (Ana Quintans, Ricardo Rocha e Marcos Magalhães), o efectivo tem-se pautado por uma formação regularmente de acordo com o modelo da orquestra barroca, assentando o seu repertório maioritariamente no domínio da ópera e suas ramificações no seio da produção musical portuguesa setecentista. Em todo o caso, a formação tem assumido diferentes efectivos mediante os programas que apresenta, justificando por essa razão a sua inclusão na presente secção, de grupos independentes.

Num período em que o movimento da música antiga se encontra absolutamente implementado em Portugal, desde a viragem para o século XXI, os intérpretes da nova geração procuram, cada vez mais, construir uma identidade musical própria, que traga algo de novo ao panorama musical português, mas também na esfera da produção internacional, onde cada vez mais se encontram inseridos. Em 2011, Os Músicos do Tejo propunham como um dos seus objectivos principais «potenciar a maturidade que o movimento da música antiga em instrumentos originais está a atingir em Portugal e dirigi-lo para um trabalho que procure na especificidade do seu repertório uma prática original e livre de fórmulas já garantidas»³⁰⁵.

A discografia d'Os Músicos do Tejo, com quatro títulos lançados no mercado até 2015, é representativa de duas abordagens comuns na quarta fase em estudo. Os primeiros dois títulos foram publicados como edições de autor, um modelo que cresceu consideravelmente nos primeiros 15 anos do século XXI. Os restantes dois títulos, com gravações integrais de *La Spinalba*³⁰⁶ e a primeira edição fonográfica de *Il Trionfo d'Amore*³⁰⁷ de Francisco António de Almeida, foram editados pela Naxos, actualmente uma das principais forças no mercado editorial discográfico internacional de música erudita, com a qual este grupo mantém colaboração após 2015³⁰⁸. Além do importante contributo que a sua produção discográfica tem constituído no domínio de novo repertório

³⁰⁴ ID 230.

³⁰⁵ Nota biográfica in *As Árias de Luísa Todi*, Joana Seara & Os Músicos do Tejo, Edições d'Os Músicos do Tejo, 2011, CD, [ID 234].

³⁰⁶ ID 209.

³⁰⁷ ID 214.

³⁰⁸ Em 2017 foi lançado um novo álbum: *From Baroque to Fado*, Ana Quintans, Ricardo Ribeiro, Miguel Amaral, Marco Oliveira, Jarrod Cagwin, Os Músicos do Tejo (dir. Marcos Magalhães), Naxos, 2017, 8573875, CD.

em primeiras gravações, têm também sido um dos principais pólos de colaboração entre diversos intérpretes da nova geração, desde novos cantores com auspiciosas carreiras nacionais e internacionais (Ana Quintans, João Seara, Cátia Moreso, Fernando Guimarães, Carlos Mena e João Fernandes) a par com instrumentistas que, apesar de não enveredarem por uma discografia a solo, como foi apanágio das gerações anteriores, têm participado activamente em projectos de diversos grupos e orquestras de música antiga. Entre estes destaco, pela sua maior participação na nossa discografia: os violinistas Álvaro Pinto, Denys Stestenko, Raquel Cravino, Reyes Gallardo, Pedro Meireles e César Nogueira; os contrabaixistas Marta Vicente, Pedro Wallenstein, Duncan Fox, os últimos dois da geração anterior; os oboístas Pedro Castro e Luís Marques; o fagotista José Pedro Gomes; o flautista António Carrilho.

Ao longo das quatro fases em estudo, diferentes intérpretes de sucessivas gerações têm-se interessado por criar grupos de música antiga com diferentes percursos e abordagens interpretativas. No entanto, existe um conjunto de características que são transversais a todos estes projectos: o fundamento da escolha e enquadramento do repertório e prática interpretativa a partir da articulação com a produção musicológica, a partir de investigadores directa ou indirectamente envolvidos no trabalho artístico dos grupos; o uso de instrumentos da época, ou réplicas históricas; o interesse pelo repertório português; a criação de programas temáticos numa boa parte das suas gravações; a direcção e dinamização centrada na iniciativa de um artista fundador; a circulação e participação de um mesmo intérprete em projectos de diversos grupos.

Há ainda, em todos estes grupos e seus dinamizadores, uma postura que se traduz numa missão de redescoberta do património musical português, com algumas incursões esporádicas por repertório de outras origens com ligação ao contexto da produção musical portuguesa em diferentes períodos desde a Idade Média até ao final do Antigo Regime. Acresce ainda o interesse pela recuperação e «reconstrução» desse património histórico (musical e instrumental), assente na busca permanente de repertório inédito e num tratamento que procura recriar a prática de determinado repertório com a maior autenticidade possível. Essa premissa da interpretação autêntica, muito discutida desde a última década do século XX pela musicologia internacional, deixou de ser uma premissa e uma imagem de marca das novas gerações, já cientes da problemática que a mesma acarreta (Taruskin 1995; Kenyon 1988; Kivy 1997). Isso reflecte-se na actividade dos grupos e intérpretes de gerações mais recentes (Sete Lágrimas e Os Músicos do Tejo, por

exemplo), os quais assumem, como acima descrito, uma abordagem assumidamente desprendida de uma tentativa de recriação de uma prática histórica, canalizando os seus esforços na criação de novas abordagens que conciliam o conhecimento histórico e a prática em torno de técnicas e instrumentos históricos estandardizada para novas soluções que muitas vezes articulam a tradição da interpretação de música antiga com a prática de outros géneros e tradições musicais do presente e do passado.

5.4. Coros e agrupamentos vocais

O quadro da interpretação de música coral apresenta características diversas, tanto do ponto de vista das tipologias dos agrupamentos, com dimensões e abordagens interpretativas variáveis, como também na perspectiva dos repertórios a que se dedicam. Ao contrário do que se verifica com os intérpretes solistas e grupos independentes, em que há uma preponderância avassaladora de músicos e projectos artísticos enquadrados no domínio da interpretação fundamentada no conhecimento, instrumentos e técnicas históricas, no contexto da música coral há uma maior diversidade de abordagens. Mantém-se a primazia de projectos integrados na prática de música antiga, os quais assumem um maior índice de produção fonográfica. No entanto, há um conjunto maior de efectivos corais que, apesar de incluírem nas suas gravações repertório pré-romântico, não têm uma actividade centrada na interpretação histórica. O mesmo tipo de dualidade acontece com as orquestras³⁰⁹.

Por conseguinte, no seio dos registos a cargo de coros e agrupamentos vocais, pode-se subdividir os mesmos em dois núcleos:

- a. os coros especializados, que podem, ou não, ser formações que se dedicam em exclusivo a este repertório, mas que se caracterizam por uma abordagem interpretativa historicamente fundamentada;
- b. os coros generalistas, que não pautam o seu trabalho interpretativo obrigatoriamente por uma interpretação especializada no conhecimento histórico, sendo a sua discografia marcada por uma grande variedade de

³⁰⁹ Ver capítulo 5.5.

repertórios, alvo de um tratamento relativamente idêntico para diferentes obras de diferentes períodos e origens.

Entre os agrupamentos que se incluem no primeiro grupo, o Coro Gulbenkian é aquele que reúne uma discografia mais consistente, que se estende pelas quatro fases que compõem os 58 anos em estudo. A produção discográfica do Coro Gulbenkian (fundado em 1964) com repertório pré-romântico encontra-se reunida num total de 22 títulos produzidos em Portugal (além de outra discografia com gravações efectuadas no estrangeiro). São edições realizadas entre os anos de 1966 e 2010, com um vasto âmbito de repertório, desde polifonia vocal portuguesa do século XVI, passando por música do Barroco europeu e português, até ao repertório religioso do final do século XVIII, com obras sacras de W. A. Mozart e A. Salieri. Uma grande parte desse espólio foi levado a cabo sob a direcção de Michel Corboz (1934-), em 13 gravações.

A especialização do Coro Gulbenkian no domínio da interpretação do repertório histórico dá-se de forma mais consistente com a nomeação de Michel Corboz como maestro titular (1969), seguindo-se um período em que são levadas a cabo um conjunto de iniciativas que visam a especialização no tratamento do repertório histórico por parte do Coro Gulbenkian:

Em Maio de 1970, a Fundação criou um agrupamento de câmara, no intuito de dispor de um grupo de cantores especializados na «interpretação de música polifónica», sendo que a sua direcção artística foi, também ela, confiada a Michel Corboz. [...] No seguimento dos programas de descentralização que se seguiram à revolução [1974], e por questões de ordem prática, o Coro Gulbenkian foi dividido, internamente, em três grupos: o Coro de Música Antiga, sob direcção de Manuel Morais, assistido por Jorge Matta e João Valeriano, o Coro Clássico, sob direcção do Maestro Michel Corboz e o Coro Moderno, sob direcção do Maestro Fernando Eldoro (Costa 2003: 14-16).

A carreira de Michel Corboz destacou-se num primeiro momento através do grupo que este fundou em 1961, o Ensemble Vocal de Lausanne, que viria a ser distinguido pela imprensa e crítica especializada pelas suas gravações de repertório Barroco, nomeadamente as *Vespro della Beata Vergine* e a ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi.³¹⁰

³¹⁰ Claudio Monteverdi: *Vespro della Beata Vergine* (1610), *Magnificat à six voix*, L. Ticinelli-Fattori, M. Ferracini-Malacarne, M. Schwartz, E. Tappy, H. Cuenod, P. Huttenlocher, E. Fissore, F. Loup, Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne (Dir. Michel Corboz), Erato, 1966, STU70325/6/7, 3 LP; Claudio Monteverdi: *Orfeo*, L. Sarti, M. Schwartz, E. Tappy, W. Staempfli, J. Bise, M. Conrad, Y. Perrin, J. Staempfli, F. Loup, T. Altmeyer, V. Girod, O. Dufour, P. Huttenlocher, Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne (Dir. Michel Corboz), Erato, 1968, STU70440/1/2, 3 LP.

A sua ligação à FCG dá-se durante a década de sessenta do século XX, com a orientação de cursos de Verão no domínio da direcção coral (Costa 2003). Aí participaram alguns dos maestros que viriam a trabalhar com o coro nas décadas seguintes, como Fernando Eldoro e Jorge Matta, os quais viriam inclusivamente a dirigir o Coro Gulbenkian em gravações. Com a nomeação de Corboz como maestro titular, a discografia deste agrupamento, que até então tinha consistido em repertório português, para a colecção *Portugaliae Musica* – Corboz dirigiu o coro numa dessas gravações, *Motetten des Barock für Soli, Chor und Instrumente*³¹¹ – irá estender-se a algumas obras do grande repertório sacro do Barroco e Classicismo de compositores europeus (Schütz, Giovanni Gabrieli, Vivaldi, Charpentier, Mozart), a par com repertório posterior àquele que se insere neste estudo. Simultaneamente, manteve-se uma constante colaboração com importantes editoras internacionais, com especial destaque para Erato, que entre 1972 e 1980 publicou dez títulos com gravações do Coro Gulbenkian, muitas das quais distinguidas com importantes prémios internacionais, como o *Grand Prix du Disque* da Académie Charles Cros e o *Grand Prix National du Disque* da Académie du Disque Français (Esgaio & Vieira 2008: 108-109).³¹² Uma grande parte da discografia do coro foi gravada conjuntamente com a Orquestra Gulbenkian, uma vez que se trata, na sua maioria, de repertório concertante, a par com a participação de cantores solistas portugueses e estrangeiros.

Além do predominante registo fonográfico levado a cabo sob a direcção de Corboz, as restantes gravações do Coro Gulbenkian encontram-se a cargo dos seguintes maestros: na primeira fase, Olga Violante (maestrina titular entre 1964 e 1969) e Pierre Salzman (director adjunto entre 1964 e 1974), para a colecção *Portugaliae Musica*; uma gravação de polifonia sacra e música profana do século XVI ao XVIII, dirigida por Fernando Eldoro, em 1976, para a Erato; nas últimas duas fases, gravações dirigidas por Jorge Matta (maestro adjunto desde 1976), em três registos de repertório sacro e vilancicos negros do século XVII; e duas gravações dirigidas pelos maestros titulares da Orquestra Gulbenkian na época em que as mesmas sucederam, Gianfranco Rivoli (*Almeida Mota: La Passione di Gesù Cristo*, 1969) e Lawrence Foster (*Salieri: Requiem*,

³¹¹ ID 9.

³¹² Grand Prix National du Disque da Académie du Disque Français: *Cancioneiro Musical e Poético*; *Frei Manuel Cardoso: Missa «Tui sunt coeli»* (Philips/Portugaliae Musica, 1967); Grand Prix International du Disque da Académie Charles Cros: *Giacomo Carissimi: Jephthé / 3 motets* (Erato, 1972); *Marc-Antoine Charpentier: Le jugement Dernier; Beatus Vir* (Erato, 1980); Prix Académie National du Disque: *Wolfgang Amadeus Mozart: Requiem* (Erato, 1976).

2010). Todos estes maestros, que em diferentes períodos dirigem o coro em gravações, são músicos ao serviço da FCG no período em que as mesmas acontecem. No entanto, no domínio da interpretação histórica, destaca-se sobretudo o trabalho dos dois maestros associados directamente ao Coro Gulbenkian: Michel Corboz e Jorge Matta.

A discografia que este último levou a cabo com o Coro Gulbenkian ganha especial significado considerando que grande parte do repertório aí registado resulta de importantes investigações no campo da musicologia portuguesa das últimas décadas. Em primeiro lugar, das próprias investigações de Jorge Matta – além de maestro é ainda doutorado em Ciências Musicais pela UNL, onde também lecciona - em torno de vilancicos negros do século XVII, preservados no Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra³¹³. Juntam-se também contribuições de outro musicólogo, João Pedro d'Alvarenga, responsável pela recuperação, transcrição e edição de repertório sacro de Pero de Gamboa (1563-1638) e Lourenço Ribeiro (1610-1665)³¹⁴, que foi pela primeira gravado pelo Coro Gulbenkian, sob a direcção de Matta para a etiqueta portuguesa Portugaler. Este repertório, a par com a restante discografia de música portuguesa levada a cabo sob a direcção de Olga Violante e Pierre Salzmann e, a partir de 1970, por Corboz, em sucessivas gravações para editoras internacionais, configura-se como um dos principais contributos da discografia do Coro Gulbenkian. No entanto, também as gravações que Corboz dedicou ao repertório do Barroco europeu, na discografia editada pela Erato entre 1972 e 1980, assumem grande relevância no seio da discografia nacional, não só pelos prestigiados prémios e recepção internacional que acarretaram, mas também pelo facto de uma grande parte desse repertório constituir as únicas gravações do mesmo produzidas em Portugal até aos nossos dias.

³¹³ MATTA, Jorge (ed.) (2008) *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, século XVII*. 2 vols., Lisboa: Edições Colibri.

³¹⁴ ALVARENGA, João Pedro, (2004) *Pero de Gamboa (1563?-1638): Motetos*. Lisboa: Caleidoscópio – Centro de História da Arte da Universidade de Évora; ALVARENGA, João Pedro (2006) *Lourenço Ribeiro: Missa pro defunctis*. Edição do autor.

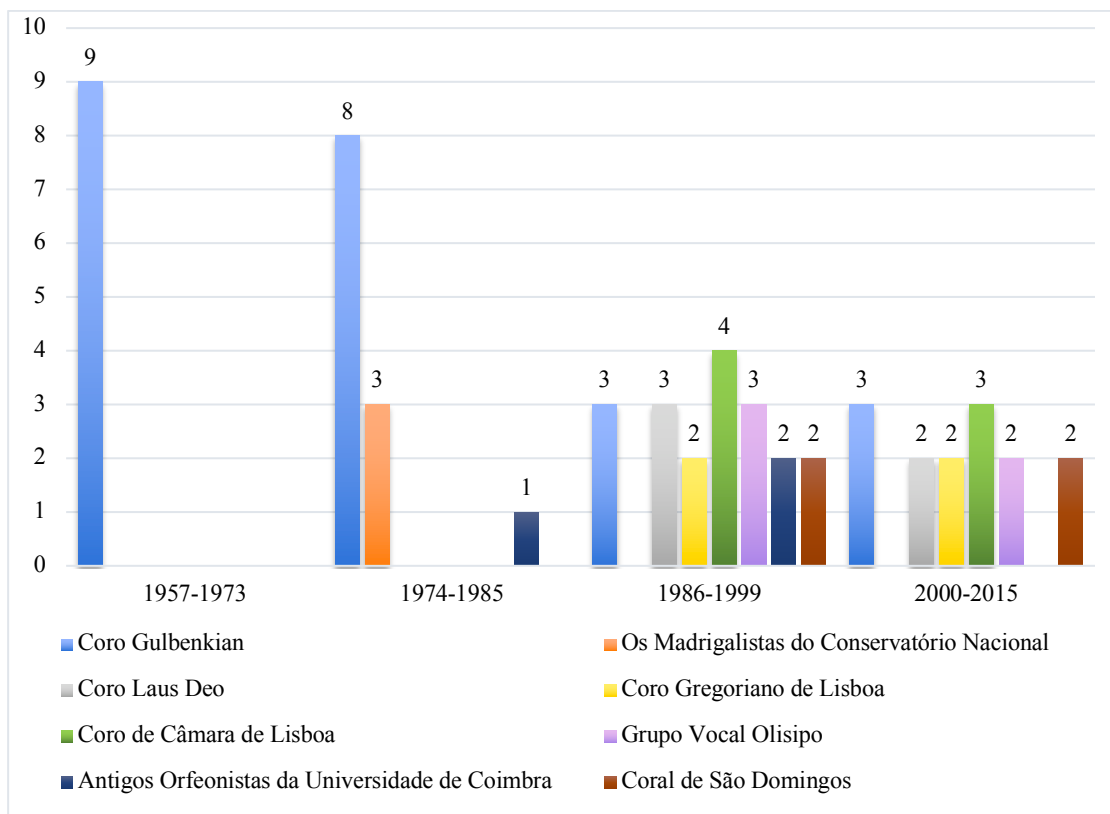


Gráfico 14 – Principais coros e agrupamentos vocais (n.º de edições)³¹⁵

Como a síntese replicada no gráfico 14 permite perceber, além do Coro Gulbenkian as restantes gravações com efectivos corais efectuadas na primeira fase em estudo consistem em projectos pontuais, sem qualquer continuidade. Tal como se verifica com os projectos de grupos independentes, só na segunda fase, com a primeira geração de intérpretes integrados no movimento da música antiga e com o sucessivo desenvolvimento de um mercado específico, é que irão surgir novos grupos corais. Entre aqueles que surgem nessa segunda fase, entre 1974 e 1985, destacam-se Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, fundados por Fernando Eldoro em 1975, com um efectivo de oito cantores, alunos do curso de canto do CN. Este *ensemble* vocal teve uma produção discográfica considerável dado o seu curto tempo de actividade, que se resume a cerca de uma década, entre 1975 e meados de 1983. Gravaram três discos, todos eles inseridos na colecção *Lusitana Musica*, e dedicados a polifonia vocal dos séculos XVI, XVII e XVIII, com especial atenção para a obra de Dom Pedro de Cristo (c.1545-1618), dedicando-lhe um disco monográfico.

³¹⁵ Para o gráfico 14 foram considerados efectivos corais com três ou mais edições registadas em todas as fases.

Em sintonia com o que se verifica um pouco por toda a produção fonográfica de música antiga em Portugal, é na terceira fase que surge uma maior quantidade de coros e grupos vocais independentes, bem como um consequente aumento de gravações dos mesmos. Uma das principais características desses novos grupos é uma maior dedicação e especialização em torno de repertórios e épocas concretas.

No contexto do canto gregoriano de tradição medieval surgem dois novos projectos neste período, o Coro Laus Deo e o Coro Gregoriano de Lisboa, com contributos de impacte diferente no domínio da nossa discografia.

O Coro Laus Deo foi fundado em 1985 por Idalete Giga (1942-), investigadora e regente coral, com formação em Ciências Musicais (UNL), canto gregoriano, pedagogia musical e direcção coral, tendo estudado com mestres como Júlia d'Almendra, Manuela Tamagnini, Jos Lennards, Theodore Marier e Heinz Hennig, e ainda com Helena Pina Manique no CN. Fez, também, parte do Coro Gulbenkian entre 1978 e 2007, num percurso similar a diversos intérpretes da segunda geração, como anteriormente discutido.³¹⁶

O Coro Laus Deo teve uma expressão no domínio do registo fonográfico essencialmente dentro do meio religioso, com as primeiras gravações a serem publicadas pelas Edições Paulistas, em formato *cassette* (*Salve Mater* e *Jubilate Deo*)³¹⁷, com uma menor circulação dentro do mercado comercial. Seguiu-se um disco integrado no catálogo da Movieplay Classics, *Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa*, onde o coro gravou conjuntamente com o Coro Cantus Firmus³¹⁸, e interpretações pelo organista João Vaz.³¹⁹ Este CD publicado em 1993, no seio de uma das principais editoras de música erudita em Portugal nesse período, permitiu uma maior circulação destas gravações, com novas edições fora de Portugal no ano de 1994, na etiqueta norte-americana Sounds of the World (1994) e num CD promocional da Movieplay Brasil (2005). Os álbuns que se seguiram, consistem em edições de autor, com uma escassa circulação comercial.

O Coro Gregoriano de Lisboa tornou-se o principal grupo a dedicar-se ao repertório sacro de cantochão em gravação. Este coro foi fundado em 1989 por Maria

³¹⁶ Biografia disponível em: <https://lausdeoweb.wordpress.com/direccao/>, último acesso a 29 de Março de 2019.

³¹⁷ ID 360 e 361.

³¹⁸ Coro fundado em 1974 por elementos do coro Gulbenkian e dedicado à interpretação de música antiga, dirigido por Jorge Matta.

³¹⁹ ID 89.

Helena Pires de Matos (1938-2011), que foi sua directora musical até 2011, sendo depois sucedida pelo barítono Armando Possante. Maria Helena Pires de Matos estudou piano no CN, vindo depois a aprofundar os seus estudos no domínio do canto gregoriano, da paleografia musical e história do canto litúrgico com nomes como Joaquim O. Bragança, Édith Weber, Marcel Pérès, Nino Albarosa, J. B. Göschl e Luigi Augustoni.³²⁰ Dedicou-se ao ensino do canto gregoriano no IGL e, posteriormente, na ESML (1992-2008) e na Escola de Artes da Universidade Católica do Porto (2000-2003). Foi uma das principais responsáveis pela reformulação do ensino do canto gregoriano em Portugal ao longo do último quartel do século XX, tendo contribuído, com o Coro Gregoriano de Lisboa, para a constituição do principal *corpus* fonográfico desse repertório em Portugal. O Coro Gregoriano de Lisboa gravou, até 2015, um total de quatro títulos editados pela Decca, com os dois primeiros a serem distinguidos pela crítica internacional com um *CHOC de la Musique* (*Liturgia de Santo António*, 1994), pela revista *Le Monde de la Musique*, e um *Diapason d'Or* (*Mass for Peace*, 1997), pela revista *Diapason*.³²¹ O sucesso no mercado nacional e internacional destes dois primeiros títulos resultou em novas reedições e tiragens (2003) poucos anos após as primeiras edições.

O mercado do canto gregoriano ganhou especial popularidade na última década do século XX, o que se refletiu na maior circulação que nesta altura estas gravações têm, com edições e reedições por uma das principais etiquetas da Universal Music (Decca) no caso do Coro Gregoriano de Lisboa e, num segundo plano de menor dimensão e impacte, com edições licenciadas para outros mercados estrangeiros no caso da Movieplay (Movieplay Brasil e Sounds of the World), no que se refere à gravação do Coro Laus Deo e Coro Cantus Firmus em torno do repertório pertencente ao fundo musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, em 1993.

A produção do Coro Gregoriano de Lisboa e do Coro Laus Deo no domínio do registo do repertório litúrgico de cantochão assume um papel pioneiro em Portugal³²², abrindo um espaço no nosso mercado discográfico que, após um cenário desértico desse repertório no domínio do registo fonográfico em Portugal até às suas primeiras gravações

³²⁰ Informação biográfica em: <http://www.gregoriano.com/Curriculum.html>, último acesso a 29 de Março de 2019.

³²¹ ID 88 e 129.

³²² É surpreendente que numa das mais recentes publicações académicas dedicadas expressamente ao contexto da prática coral em Portugal, *Vozes ao alto – Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, sob coordenação de Maria do Rosário Pestana (MPMP, 2014), com capítulos dedicados à prática do canto gregoriano, não haja qualquer menção ao Coro Gregoriano de Lisboa ou à acção de Maria Helena Pires de Matos, acontecendo o mesmo em relação ao Coro Laus Deo.

na década de 1990, passa, já na quarta fase, a ser alvo da atenção de novos grupos especializados, entre eles a Capela Gregoriana Psalterium (Alberto Medina Seiya), o grupo Vozes Alfonsinas, que grava em 2008 o álbum *Antologia da Música em Portugal*³²³, que inclui algum repertório de cantochão medieval, e a Capella Duriensis (dirigido por Jonathan Ayerst). Este último grupo, fundado em 2010, é aquele com maior produção neste contexto na quarta fase. Trata-se de um grupo especializado, composto por músicos profissionais, e além de se dedicar especialmente à música litúrgica medieval, também inclui no seu repertório polifonia renascentista, e conta com um total de três títulos editados já em pleno século XXI, entre edições de autor e um disco publicado no catálogo internacional da Naxos.

Surgem também, ainda na terceira fase da história da produção discográfica de música antiga em Portugal, três novos grupos que se dedicam especialmente à interpretação de música renascentista: o Coro de Câmara de Lisboa, o Grupo Vocal Olisipo e o Eborae Musica. A par com o Coro Gulbenkian, serão estes os principais coros responsáveis pela discografia de polifonia vocal portuguesa na terceira e quarta fases em estudo. Entre estes grupos, o Coro de Câmara de Lisboa é aquele que apresenta uma discografia mais abrangente, com repertório português e estrangeiro do Renascimento, tanto de música religiosa como profana europeia e da América Latina, e ainda estendendo o seu repertório à música do século XVIII.³²⁴

O Coro de Câmara de Lisboa foi fundado em 1978 por Teresita Gutierrez Marques (1950-), maestrina filipina estabelecida em Portugal desde meados da década de setenta que viria a tornar-se professora de canto coral no CN, contribuindo para a formação de diversas gerações de alunos, tendo em 2004 formado o Ensemble Peregrinação, maioritariamente composto por alunos do CN, com uma gravação enquadrada na discografia em estudo.

O Coro de Câmara de Lisboa dedicou especial atenção ao repertório pré-romântico, começando desde logo pelo seu primeiro álbum, *Música a cappella* (1990)³²⁵, que regista na nossa discografia pela primeira, e única, vez madrigais de Claudio Monteverdi e outras formas da música profana do Renascimento em Inglaterra e França, a par com música portuguesa do mesmo período. A sua discografia caracteriza-se por

³²³ ID 184.

³²⁴ O Coro de Câmara de Lisboa, além da discografia de repertório pré-romântico, tem-se também dedicado à interpretação de repertório contemporâneo, registado em diversos títulos da sua discografia.

³²⁵ ID 64.

uma recorrente colaboração com outros artistas, seja em projectos do próprio coro ou por convite de outros intérpretes. Num total de sete edições com repertório renascentista e barroco, contam-se quatro edições conjuntamente com outros intérpretes (os organistas David Cranmer e António Duarte) e formações instrumentais (Segréis de Lisboa e Orquestra Barroca da Noruega). Essas colaborações têm resultado também em projectos de primeiras gravações de obras de maior envergadura, com especial destaque para a gravação da *Missa Grande* de Marcos Portugal³²⁶, a partir do trabalho de investigação musicológica de um dos membros do coro, o musicólogo António Jorge Marques, e também a *Missa em Sol maior* de Carlos Seixas, com a Orquestra Barroca da Noruega (K. Haugsand) para o catálogo da Virgin Classics³²⁷.

Os outros dois coros que contribuem a partir da terceira fase para a discografia nacional (Grupo Vocal Osilipo e Eborae Musica) apresentam uma discografia dedicada maioritariamente a música religiosa portuguesa.

O Grupo Vocal Olisipo foi fundado em 1988 sob a direcção de Armando Possante, sendo um grupo especializado na interpretação de polifonia sacra portuguesa dos séculos XVI e XVII, mas que, tal como acontece com o Coro de Câmara de Lisboa, estende a sua actividade à composição contemporânea, garantindo, no entanto, uma abordagem diferenciada e historicamente informada para os diferentes repertórios. Armando Possante (1972-) iniciou os seus estudos no IGL, prosseguindo a sua formação na ESML (direcção coral, canto gregoriano e canto). Além de cantor e director do Grupo Vocal Olisipo e membro do Coro Gregoriano de Lisboa, tem levado a cabo também uma sólida carreira como intérprete solista no domínio do canto lírico, especialmente em obras do Barroco e Classicismo (incluindo repertório português). No entanto, os seus registos nesse domínio, no âmbito deste estudo, consistem apenas em duas gravações, como membro do *cast* da ópera *As Variações de Proteu* de António Teixeira, gravado com «A Escola de Rhetorica, Métrica e Harmonia» de Stephen Bull e um conjunto de duas árias, de Sousa Carvalho e António Teixeira, inseridas num programa de repertório concertante do século XVIII gravado com a Orquestra Barroca do Amazonas.³²⁸

A discografia do Grupo Vocal Olisipo com repertório composto até ao final do Antigo Regime encontra-se editada em cinco títulos, entre os quais se inclui uma gravação

³²⁶ ID 193.

³²⁷ ID 93.

³²⁸ ID 189 e 289.

em conjunto com a orquestra Sinfonia B, em torno da música maçónica de W. A. Mozart, para a EMI Classics (1995)³²⁹. Os restantes títulos são inteiramente dedicados a repertório religioso, com programas marcados por escolhas monográficas. Nesse capítulo, destacam-se os dois primeiros álbuns do grupo, editados pela Movieplay Classics, dedicados a Estevão de Brito (1995) e Estevão Lopes Morago (1996), com diversas obras em primeira gravação.³³⁰

Ao contrário do que se verifica com a maior parte dos restantes coros, o Grupo Vocal Olisipo, tal como aconteceu com Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, tem uma constituição mais reduzida (entre quatro a oito elementos), de acordo com a prática das capelas de cantores características do Renascimento. No domínio da interpretação deste repertório, o Grupo Vocal Olisipo beneficiou do contacto com dois dos principais efectivos vocais internacionais, o Hilliard Ensemble e The King's Singers, cujas influências do ponto de vista da prática performativa se podem vislumbrar em algumas das interpretações registadas nas gravações do grupo português.

O Coro Polifónico “Eborae Musica” foi fundado em 1987, no seio da Associação Musical de Évora “Eborae Musica”. As suas gravações assentam em repertório de compositores pertencentes à Escola de Música da Sé de Évora nos séculos XVI e XVII (Manuel Mendes, Mateus de Aranda, Manuel Cardoso, Duarte Lobo, Francisco Martins), em duas edições comerciais, tendo a primeira, sob a direcção de Francisco d'Orey, a particularidade de incluir a participação do organista Antoine Sibertin-Blanc e de um *consort* de violas formado por Pedro Caldeira Cabral, Joaquim António Silva, Duncan Fox e Kenneth Frazer.

No domínio do canto coral, temos uma maior quantidade de formações que não centram a sua actividade numa prática historicamente informada, incluindo coros amadores e semi-profissionais: Coral Vértice, Coral de São Domingos, Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, Coral Lisboa Cantat, Coro Polyphonia, Grupo Vocal Ad Libitum, Coro Ricercare, Coro Académico da Universidade do Minho, Coro da Sé Catedral do Porto, Vocal Ensemble, Ensemble Peregrinação, Grupo Vocal Ad Libitum, Coro de Câmara José Joaquim dos Santos.

³²⁹ ID 227.

³³⁰ ID 110 e 116.

Entre os coros amadores destacam-se o Coral de São Domingos, de Montemor-o-Novo, fundado em 1987 por João Luís Nabo (1960-), em quatro gravações com uma ou mais obras dentro do âmbito de repertório em estudo, e também os Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra (três títulos). São formações cuja actividade não se desenvolve dentro do circuito profissional, mas que garantem uma visibilidade considerável para as suas gravações se considerarmos que uma boa parte das edições do Coral de São Domingos são editadas pela Strauss e algumas gravações dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra foram editadas pela Philips.

Entre os coros semi-profissionais, habitualmente compostos por músicos profissionais e alunos do ensino da música, com uma actividade episódica em gravações deste repertório, importa salientar duas formações. O Coro Ricercare, sobretudo dedicado à interpretação de repertório contemporâneo de compositores portugueses, sendo responsável por diversas estreias nesse contexto, gravou, com o Arte Real Ensemble, sob a direcção de K. Haugsand, o primeiro registo fonográfico do *Te Deum* de 1769 de Sousa Carvalho. Esta gravação circulou em duas edições comerciais, a primeira em 1998 (BMG-RCA) com uma selecção de excertos da obra e a segunda, em 2002, em dois CD com a obra completa (Resonare Records).³³¹ O Coral Lisboa Cantat (fundado em 1977 com outro nome, Coral Caminhos Novos) é desde 1986 dirigido por Jorge Carvalho Alves. Tem uma actividade centrada sobretudo no repertório coral romântico e do século XX, tanto no domínio da música religiosa como da produção operática. A sua participação nesta discografia resume-se a uma gravação da *Missa em Sol maior* e motetes de Carlos Seixas, com os Segréis de Lisboa, para a etiqueta Portugaler³³².

Os principais grupos vocais que surgem já no século XXI, são a já referida Capella Duriensis, e a Capella Patriarchal, fundada pelo organista João Vaz em 2006, como um projecto dedicado à execução de música sacra portuguesa dos séculos XVI a XIX a partir de um trabalho de interpretação historicamente fundamentada, articulando a prática de música de órgão com a polifonia vocal, a partir de fontes históricas:

A presença do órgão na sua formação permite não só a interpretação das obras em que o instrumento executa uma parte obrigada ou simplesmente o baixo contínuo, como também o repertório mais antigo, seguindo a tradição da polifonia vocal acompanhada pelo órgão ou por outros instrumentos. Tendo origem no trabalho de João Vaz em relação

³³¹ ID 133 e 318.

³³² ID 161.

à música de órgão portuguesa dos séculos XVI a XIX, através do estudo direto das fontes, aborda a música vocal, contando para isso com a colaboração de cantores especialmente dedicados a este tipo de repertório.³³³

Este *ensemble* vocal, constituído por músicos profissionais com formação especializada em interpretação de música antiga, tem apresentado e gravado estreias de obras de compositores até então pouco divulgados, como é o caso do repertório que compõe o seu primeiro disco, dedicado à música sacra de Fernando de Almeida (c.1600-1660), um compositor cuja obra, até aos nossos dias, apenas foi gravada e editada nesse mesmo álbum³³⁴. A Capella Patriarchal, com uma actividade ainda recente, conta apenas com dois discos editados até 2015, sendo o segundo lançado no último ano do espaço cronológico de edições em estudo. Este disco é dedicado a repertório sacro e para órgão de José Marques e Silva (1782-1837)³³⁵, compositor cuja obra tem sido estudada pelo próprio João Vaz ao longo das últimas décadas, resultando no tema da sua tese de doutoramento e de subsequentes trabalhos de investigação e produção musical (Vaz 2009). Esta ligação entre investigação musicológica, reprodução prática e preservação sonora das fontes musicais tem sido uma das principais preocupações de João Vaz, igualmente comum a outros intérpretes de música antiga, numa perspectiva de registo do produto prático de um trabalho em que o intérprete atravessa diferentes etapas, desde a investigação e recuperação das fontes musicais até ao seu estudo e execução moderna, como salienta Vaz:

Em relação àquilo que eu produzi, normalmente incidiu sobre repertório inédito. E aí está talvez a tal faceta de musicólogo [...] Muitas vezes foi o querer deixar gravado esse trabalho. No caso dos discos com a Capella Patriarchal é tudo novo, inclusivamente obras para órgão a solo. Aí são coisas inéditas, que nunca tinham sido gravadas antes [...] Eu lembro-me que quando saiu o *Portugaliae Monumenta Organica*, em 92, que no prefácio do Rui Nery, ele descrevia-me a mim e ao Rui Paiva como “intérpretes musicólogos”. Ele dizia que era o futuro. E hoje em dia há muito mais gente assim. Há imensos executantes no campo da música antiga que fazem o seu trabalho de musicologia (E.11).

Nos coros e agrupamentos vocais não se verifica uma prática transversal centrada na reconstrução histórica da prática musical do canto para diferentes períodos, nomeadamente do ponto de vista da utilização de técnicas vocais históricas. Aqueles que

³³³ Nota biográfica in *Fernando de Almeida: Responsórios de Quinta Feira Santa / Missa Ferial*, Capella Patriarchal (dir. João Vaz), Althum, 2011, CD, [ID 198].

³³⁴ ID 198.

³³⁵ ID 213.

se destacam por uma maior preocupação nesse sentido são o Coro de Câmara de Lisboa, o Grupo Vocal Olisípo, o Coro Eborae Musica, o Coro Gregoriano de Lisboa, o Coro Laus Deo, a Capella Patriarchal e a Capella Duriensis. Entre estes destacam-se os coros dedicados ao canto gregoriano e os novos *ensembles* especializados que surgem já no século XXI, pelo facto de circunscreverem a sua actividade a um tipo específico de repertório e período, como aquilo que se verifica com a maior parte dos agrupamentos independentes especializados em música antiga.

Um aspecto relevante no domínio da formação de novos intérpretes e projectos corais enquadrados na música antiga, é o papel do IGL enquanto pólo privilegiado de ensino nesse contexto. Da mesma forma que o CN se assume como o principal centro para os primeiros estudos musicais formais para uma grande parte dos intérpretes e cantores solistas, além do CN (com Teresita Gutierrez Marques), o IGL foi um dos principais centros de formação de muitos intérpretes que fundam grupos vocais especializados (Maria Helena Pires de Matos, Idalete Giga, Armando Possante, entre outros). Essa mesma formação, que em muitos casos não se reflecte numa actividade profissional futura dos respectivos alunos, tem especial impacte na música coral, onde a participação de músicos não profissionais garante, a partir da sua formação musical prévia, efectivos com ferramentas necessárias para concretizar os projectos a que os seus directores musicais se propõem. Como salienta Teresita Gutierrez Marques,

O facto de todos os membros serem músicos é a vantagem. Não se poderia fazer um trabalho do tipo do que fazemos com amadores. Não são profissionais, mas têm uma formação musical sólida.

Para fazer polifonia vocal é preciso muita rodagem. É muita preparação, é preciso muito domínio da partitura, do equilíbrio e da escuta entre os membros do coro (E.18).

Ao contrário do que acontece com grande parte dos coros amadores, ou alguns coros semi-profissionais com menor preponderância na interpretação deste repertório, cuja discografia consiste unicamente em gravações dos seus próprios projectos, a discografia dos grupos corais com maior produtividade traduz uma actividade alicerçada em redes de interacção com outros intérpretes dentro do circuito profissional, neste caso específico no meio da música antiga. Além da aliança umbilical entre o Coro e a Orquestra Gulbenkian, efectivos como o Coro de Câmara de Lisboa, o Grupo Vocal Olisípo, o Coro Ricercare ou o Coral Lisboa Cantat colaboram em projectos de outras formações, alargando por essa via o seu catálogo de repertório. É, por conseguinte,

representativa a participação de agrupamentos vocais e coros de diferentes proveniências e tipologias, tanto do ponto de vista do alargamento do tipo de repertório gravado, como também das diferentes formas de integrar esse repertório em programas de gravações.

A maior quantidade de projectos artísticos no domínio do canto coral que gravaram títulos com repertório enquadrado no domínio da música antiga, espelha o crescimento do interesse em torno deste repertório ao longo das quatro fases históricas em estudo, inclusivamente fora do próprio movimento da música antiga. Este maior equilíbrio entre coros amadores, semi-profissionais ou compostos por músicos profissionais, e entre uma prática específica no domínio da interpretação histórica ou não necessariamente enquadrada nessas premissas, é apenas comparável com o panorama das orquestras que participam nesta discografia.

5.5. Orquestras

Ao contrário dos grupos independentes, as formações orquestrais que participam na discografia de música antiga não são, na sua maior parte, fundadas para esse efeito, tendo uma actividade mais abrangente do ponto de vista do repertório gravado, bem como da prática interpretativa.

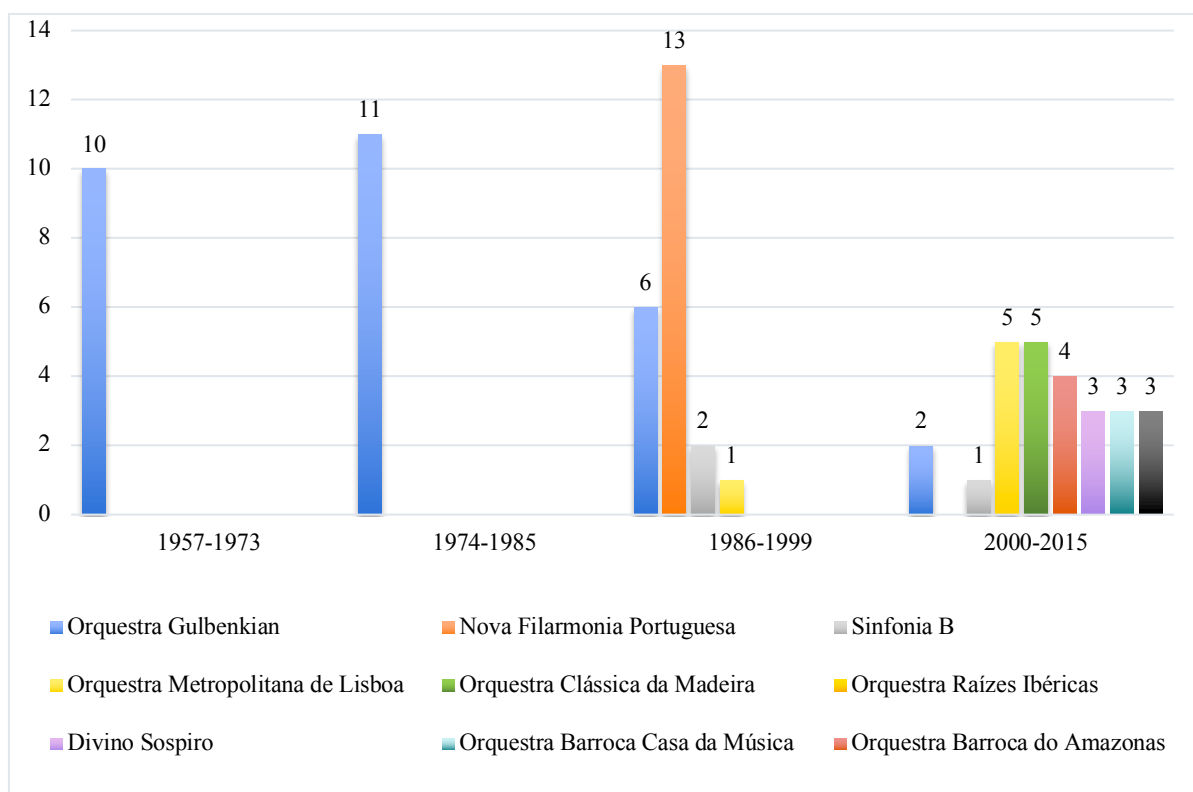


Gráfico 15 – Principais orquestras (n.º de edições)³³⁶

A par com orquestras associadas a instituições de maior envergadura (FCG, Casa da Música) e formações subsidiadas pelo Estado, existem alguns casos de orquestras dependentes da iniciativa empreendedora de um director fundador, como acontece com os grupos independentes. Desta forma, estes diferentes tipos de estruturas, aliados à prática e perfil das diferentes orquestras, permite dividi-las em dois grupos:

- Orquestras no modelo da orquestra de câmara barroca, fundadas propositadamente para interpretar repertório do Barroco e Classicismo, a partir da prática com técnicas e instrumentos históricos.
- Orquestras que interpretam este repertório com instrumentos modernos, sem uma actividade expressamente dedicada à prática histórica, e cuja abordagem de maior ou menor rigor histórico, está dependente daquilo que são as perspectivas dos maestros.

Entre as orquestras barrocas, que se incluem no primeiro grupo, destacam-se o Divino Sospiro, a Orquestra Barroca Casa da Música, e também os mais recentes

³³⁶ Para o gráfico 15 foram considerados efectivos orquestrais com três ou mais edições registadas em todas as fases.

projectos de Os Músicos do Tejo, os quais têm consistido em efectivos que se enquadram nesta tipologia. Estas são as principais formações deste tipo em Portugal, sendo que as duas primeiras foram criadas de raiz com esse propósito. Juntam-se ainda duas formações estrangeiras que contribuíram para a discografia produzida em Portugal: a Orquestra Barroca da Noruega e a Orquestra Barroca do Amazonas.

A orquestra Divino Sospiro foi fundada em 2004 pelo violinista e maestro italiano Massimo Mazzeo, músico especializado na interpretação historicamente informada de repertório Barroco. É a mais antiga orquestra barroca portuguesa em actividade, com uma prática assente em instrumentos históricos, especialmente formada com esse propósito, e cuja discografia consistiu, até 2015, num total de três gravações sob a direcção do violinista e maestro italiano Enrico Onofri, com uma carreira de craveira internacional no domínio da música antiga. O primeiro álbum consistiu numa edição de gravações em concerto, produzida pelo próprio Divino Sospiro, em conjunto com o CCB, e editada pela Nichion (Japão)³³⁷, e viria a ser alvo de diversas distinções pela crítica nacional e internacional, nomeadamente como álbum vencedor do prémio "Bestseller" pela Tower Records Japan. As duas gravações seguintes foram editadas no catálogo da editora italiana Dynamic.³³⁸ O repertório incluído nestes três discos consiste em música orquestral de compositores estabelecidos em Portugal no século XVIII (Pietro Giorgio Avondano, Carlos Seixas) e Wolfgang Amadeus Mozart, e repertório operático. Neste último caso, a primeira gravação mundial da ópera *Antigono* de A. Mazzoni (distinguida com 5 *Diapason* de revista francesa homónima), e um outro álbum que, além de repertório instrumental, inclui *scene ed aria* de Pedro António Avondano e uma cantata de Francisco António de Almeida. Uma característica das gravações do Divino Sospiro é a regular participação de intérpretes solistas (cantores) estrangeiros. Este efectivo é composto por diversos instrumentistas que são, paralelamente, membros de outras orquestras e grupos independentes, alargando-se a sua participação na nossa discografia.

O Divino Sospiro tem uma intensa actividade de concertos dentro e fora de Portugal, em alguns dos mais importantes festivais da Europa, não se verificando a mesma intensidade na sua produção discográfica até 2015.³³⁹ No entanto, essa produtividade

³³⁷ ID 345.

³³⁸ ID 235 e 248.

³³⁹ Em 2018 e 2019 foram lançados no mercado dois novos álbuns com gravações do Divino Sospiro: *The Paisiello Album: Arias for Castrato*, Filippo Mineccia, Divino Sospiro (dir. Massimo Mazzeo), Pan Classics, 2018, PC 10394, CD; *Passio Iberica*, Bárbara Barradas, Lucia Napoli, André Baleiro, Divino Sospiro (dir. Massimo Mazzeo), Pan Classics, 2019, PC 10401, CD.

encontra-se em consonância com a média de títulos que as restantes formações com maior preponderância na nossa discografia têm produzido na quarta fase em estudo. Em compensação com uma produção mais tímida quando comparada com a de outras orquestras em fases anteriores, as apresentações em concerto do Divino Sospiro têm sido alvo de regulares transmissões radiofónicas e televisivas para estações portuguesas e estrangeiras (Radio France, Mezzo, RAI). Ao mesmo tempo a orquestra tem estabelecido sinergias com diferentes instituições, especialmente com o CCB, que acolheu a orquestra em residência entre 2006 e 2016, inclusivamente apoiando as gravações que efectuaram até 2015.

A Orquestra Barroca Casa da Música surge no mesmo período que o Divino Sospiro, o que permitiu alargar, no início do século XXI, o número de formações especializadas na interpretação orquestral a partir de técnicas e instrumentos históricos em Portugal. Ao contrário do Divino Sospiro que, apesar da residência artista duradoura que manteve com o CCB, é uma formação independente, a Orquestra Barroca Casa da Música beneficia de se tratar de um efectivo criado no seio da estrutura da Fundação Casa da Música, o que faz com que a gestão de projectos de produção fonográfica não tenha de ser suportada ou angariada pelos membros pertencentes ao projecto. Neste caso, estamos perante uma estrutura com meios próprios do ponto de vista de recursos técnicos e humanos (técnicos de som que fazem parte dos quadros laborais da própria instituição), que se reflectem na forma como a sua discografia foi sendo produzida até 2015. Os três títulos gravados pela Orquestra Barroca Casa da Música consistem em gravações ao vivo, que registam alguns dos melhores momentos em concerto durante os anos de 2009, 2010 e 2011, ao mesmo tempo que traduzem algumas das dinâmicas da programação do próprio agrupamento. A maior parte das gravações dizem respeito a concertos sob a direcção do seu maestro titular, o cravista inglês Laurence Cummings, ao mesmo tempo que se incluem gravações sob direcção de outros maestros convidados (Rinaldo Alessandrini, Antonio Florio e Daniel Sepec), acontecendo o mesmo com os solistas. A par com solistas pertencentes ao próprio efectivo orquestral (o cravista Miguel Fernando Jalôto e o violinista Huw Daniels), surgem gravações com solistas convidados, como o violinista D. Sepec, e Andreas Staier (pianoforte)³⁴⁰. Conta-se ainda, no mais recente

³⁴⁰ Em 2018 a Orquestra Barroca Casa da Música gravou, sob a direcção de Andreas Staier (também solista nesta gravação), o seu primeiro disco de estúdio, editado por uma etiqueta internacional e não no quadro interno da Casa da Música: *À Portuguesa*, Orquestra Barroca Casa da Música, Andreas Staier, Harmonia Mundi, 2018, HMM902337, CD.

destes três álbuns (*Orquestra Barroca & Coro Casa da Música: Ao Vivo 2011*)³⁴¹, a articulação entre o coro e a orquestra barroca da instituição portuense, traduzindo uma prática de apresentação de programas em conjunto que surge esporadicamente na programação anual da Casa da Música.

Estas edições consistem em selecções de registos feitos pelos técnicos da própria Casa da Música, que são depois editados e masterizados para edição fonográfica, a qual, por sua vez, consiste também numa dinâmica interna comum a todo este processo, ou seja, em edições publicadas pela própria Casa da Música. Por conseguinte, algumas dessas edições são sobretudo disponibilizadas ao público no espaço de venda das instalações da própria Casa da Música, entre outros revendedores de menor dimensão. Estes álbuns não têm nenhuma distribuidora responsável pela sua implementação no mercado de revenda, sendo a sua circulação menor do que a de edições comerciais a cargo de editoras discográficas profissionais.

Ainda no seio das orquestras de câmara barrocas, surgem duas formações estrangeiras a gravar em Portugal. A Orquestra Barroca da Noruega foi fundada em 1988, tendo sido a primeira orquestra independente composta por instrumentos históricos na Escandinávia. Em 1994, sob a direcção de Ketil Haugsand (discípulo de Gustav Leonhardt no Conservatório de Amesterdão), apresentou-se em Portugal no âmbito do Festival Internacional de Música de Coimbra, tendo nessa ocasião surgido, com alguma dose de improvisação, a possibilidade de realizar em Portugal uma série de gravações que se tornaram possíveis através da contribuição de diferentes intervenientes, como relata João Ludovice, um dos responsáveis por esse processo:

A gravação da *Missa em Sol maior* de Carlos Seixas acontece porque Joaquim Simões da Hora me diz que Rui Vieira Nery teria tido dificuldades com a possível gravação da obra por um agrupamento holandês. Convenci o Festival Internacional de Coimbra a convidar Ketil Haugsand e a Orquestra Barroca da Noruega a fazer o concerto com aquelas obras e a deixar-me gravar. [...] Joaquim Simões da Hora e eu contámos com a experiência de *casting* musical de Rui Vieira Nery e de Manuel Morais para decidir sobre solistas e coro. Fui levantar cópia da partitura à Fundação Calouste Gulbenkian e com cola, uma tesoura, e a ajuda preciosa da actual Magnífica Reitora da Universidade de Évora, fiz as partes de orquestra nas vésperas do ensaio (E.8).

³⁴¹ ID 243.

A Orquestra Barroca da Noruega gravou dois discos dedicados à obra de Carlos Seixas para orquestra, a par com sonatas para tecla gravadas ao cravo e órgão por Haugsand, e repertório sacro, para o qual a Orquestra Barroca da Noruega contou com o Coro de Câmara de Lisboa e cantores solistas portugueses (A. Ferraz, A. do Ó, M. Brás da Costa, L. Madureira e A. Wagner Diniz). Estes discos foram produzidos pela EMI-VC e publicados em 1994 e 1995 no prestigiante catálogo da Virgin Classics, tendo sido alvo de sucessivas reedições desde o seu primeiro lançamento no mercado internacional.

Haugsand participou, ainda, em outros três títulos gravados em Portugal no final da década de 1990, as já referidas gravações do *Te Deum* de 1769 de Sousa Carvalho, sob a sua direcção, e um disco de sonatas para violoncelo de Vivaldi, Boccherini e João Baptista Avondano, com os violoncelistas Rainer Zipperling e Julie Borsodi, discos estes enquadrados em produções promovidas por João Frederico Ludovice enquanto produtor executivo da RCA Classics e BMG. Essas colaborações regulares traduzem como a ligação entre um determinado intérprete e um mesmo produtor consistiram um fator preponderante para muita da produção discográfica em Portugal, como já identificado em outros casos idênticos.

A Orquestra Barroca do Amazonas (Brasil) gravou três edições da sua discografia em Portugal, entre os anos de 2012 e 2015. A orquestra foi fundada em 2009 e a sua direcção está ao cargo de Márcio Páscoa, o qual também surge como solista (flauta) em algumas das gravações. Ao contrário da Orquestra Barroca da Noruega, que aproveitou uma passagem episódica por Portugal para gravar o material editado nos seus dois discos, a Orquestra Barroca do Amazonas grava em diferentes ocasiões, articuladas com digressões em Portugal, sendo que na primeira gravação apenas participa um grupo de elementos pertencentes à orquestra, sob a designação de Amazonas Baroque Ensemble. Estas três gravações foram todas realizadas em conjunto com a equipa de produção da editora Numérica, sendo os dois primeiros álbuns (*Dei Due Mondi* e *Ópera no Brasil Colonial*) inseridos no catálogo da editora portuguesa, enquanto a terceira gravação (*Dramma*) é uma edição de autor da própria orquestra, também gravada pelos serviços técnicos da Numérica.³⁴² Para as gravações a orquestra contou com o apoio e patrocínio da Universidade do Estado do Amazonas, instituição a cujo Laboratório de Musicologia e História Cultural pertence uma parte dos músicos deste agrupamento. A ligação com o meio académico foi um dos factores que potenciaram o registo fonográfico desta

³⁴² ID 203, 288, 289.

orquestra em Portugal, nomeadamente pela estadia de membros da orquestra em Portugal nesse período. O seu director musical, Márcio Páscoa, doutorou-se em Ciências Musicais Históricas pela Universidade de Coimbra em 2003. O cravista e investigador Mário Marques Trilha, também membro deste agrupamento, doutorou-se em Música na Universidade de Aveiro em 2011, e manteve nos anos seguintes uma actividade regular em Portugal, gravando inclusivamente para a Numérica.

A forma como se operam as gravações destas orquestras estrangeiras na terceira (Orquestra Barroca da Noruega) e quarta (Orquestra Barroca do Amazonas) fases são sintomáticas de como as dinâmicas se alteram em relação à primeira fase da produção discográfica em Portugal (capítulo 3). Ao contrário do que acontece com as primeiras gravações de música orquestral, da Orquestra Gulbenkian, que estão a cargo de equipas de produção estrangeiras que se deslocam a Portugal para esse propósito, na terceira e quarta fases estas orquestras que passam por Portugal, tal como acontece com os restantes efectivos musicais nacionais, gravam com equipas de produção já estabelecidas no nosso país, sendo a edição dessas mesmas gravações gerida pelas próprias editoras. No caso da Orquestra Barroca da Noruega, através da VC e dos seus produtores a inserirem as gravações no catálogo da Virgin Classics (por via dos acordos com a EMI, a qual em 1992 tinha adquirido a Virgin Classics). No que diz respeito à Orquestra Barroca do Amazonas, com a Numérica a editar em nome próprio ou a prestar serviços de produção para edição de autor, um modelo que, como vimos, é mais comum na quarta fase.

No caso das orquestras permanentes, pertencentes a instituições, como é o caso da Orquestra Gulbenkian, a sua actividade no domínio do repertório de música pré-romântica está muito dependente do perfil e interesse dos seus maestros titulares. A Orquestra Gulbenkian é aquela que maior número de títulos apresenta na discografia de música antiga em Portugal (28), seja em edições conjuntamente com o Coro Gulbenkian (15) ou em gravações de repertório orquestral, com dez gravações de concerto solista e três com repertório exclusivamente para orquestra.

No caso particular da Orquestra Gulbenkian, Michel Corboz (1934-) foi o principal responsável pela discografia deste repertório, num total de 13 gravações em que dirigiu a orquestra em programas com o Coro Gulbenkian, o que corresponde a 46% da discografia da Orquestra Gulbenkian nesta discografia. Outros maestros que trabalharam com maior regularidade na discografia da Orquestra Gulbenkian foram Gianfranco Rivoli (maestro titular entre 1967-1970), num total de três edições para a colecção *Portugaliae*

Musica, e Theodor Guschlbauer (1939-), este último, tal como Corboz, um artista representado pela editora francesa Erato, onde desenvolveu uma vasta discografia, na qual se incluem quatro gravações de *Concertos para piano* de W. A. Mozart, com Maria João Pires e a Orquestra Gulbenkian. Os restantes maestros a dirigir a orquestra em gravações de repertório pré-romântico, apenas um disco cada, foram: os maestros titulares Renato Ruotolo (entre 1964-1965), Muhai Tang (entre 1988 e 2001), Lawrence Foster (entre 2002 e 2013), Pierre Salzmann (director adjunto do Coro Gulbenkian entre 1964 e 1974), e os maestros convidados, Janos Fürst, Joana Carneiro³⁴³, Karolos Trikolidis e Michel Swierczewski³⁴⁴.

Ao analisar os diferentes programas gravados, é evidente que uma boa parte destes maestros gravam repertório do Classicismo, sem uma abordagem historicista aprofundada. Por outro lado, se considerarmos a discografia de Michel Corboz, é possível identificar uma abordagem distinta, mais articulada com uma interpretação historicamente fundamentada, apesar da prática com instrumentos modernos, o que permite concluir que a discografia de música antiga da Orquestra Gulbenkian, sobretudo de repertório Barroco, surge em consequência dos projectos discográficos do Coro Gulbenkian, e de Michel Corboz, e não de uma iniciativa centrada na produção da própria orquestra, cujo principal foco de repertório é essencialmente marcado por música do Classicismo em diante. Apesar de não ser uma orquestra exclusivamente dedicada à música antiga, a formação dos seus membros e de determinados maestros leva a que a abordagem interpretativa acarrete especial atenção a aspectos de interpretação histórica, cada vez mais implementados na prática do repertório antigo, mesmo na execução com instrumentos modernos.

É possível verificar o mesmo tipo de abordagem no trabalho que a orquestra Sinfonia B, fundada por César Viana, desenvolveu. Como o próprio director refere,

o aspecto mais marcante era lograr uma sonoridade aceitável musicologicamente com músicos sem preparação prévia nessa área. Também fazê-los crer que era possível a

³⁴³ Joana Carneiro (1976-), é desde 2013 maestrina convidada da Orquestra Gulbenkian e directora artística do Estágio Gulbenkian para Orquestra.

³⁴⁴ Michel Swierczewski (1955-) levou a cabo uma importante discografia de repertório do século XIX e XX (J. Offenbach, A. Roussel, K. Weill, C. Ives, E. Waldteufel) com a Orquestra Gulbenkian, publicada pelas etiquetas Adès e Nimbus Records, entre o final da década de 1980 e a viragem para o século XXI, que foram recorrentemente distinguidas com prestigiantes prémios internacionais, como o *Grand Prix de l'Académie du Disque Français*, *Grand Prix de l'Académie Charles Cros*, *Classique d'Or RTL* e o *Sunday Times Record of the Year*.

excelência (praticamente não havia mais orquestras independentes nessa época) e que o repertório valia a pena. Havia um claro cepticismo em relação ao repertório orquestral de autores portugueses (E.1).

A Sinfonia B foi criada em 1994, e, tal como outros projectos musicais que participam na nossa discografia, teve um curto percurso de cerca de uma década, de menor longevidade quando comparado com outras formações orquestrais. No domínio do repertório em estudo, registam-se três edições gravadas entre os anos de 1995 e 2002, que demonstram uma grande versatilidade no repertório pré-romântico registado: música maçónica de Mozart, repertório de aberturas orquestrais de Sousa Carvalho e as *Quatro Estações* de Vivaldi. Outra orquestra com uma abordagem idêntica que consiste num resultado híbrido entre uma base de prática interpretativa adaptada ao repertório histórico, mas com um efectivo composto por instrumentos modernos, é a Orquestra de Câmara de Lisboa, a qual, no entanto, só aparece numa episódica gravação (*Música Portuguesa do Século XVIII*, 1985)³⁴⁵, dirigida por Jorge Matta, um maestro e investigador que se especializou na direcção de repertório vocal dos séculos XVI, XVII e XVIII, que consiste na sua maior produção no seio da nossa discografia de música antiga, nomeadamente com o Coro Gulbenkian.

Dentro de uma abordagem moderna do repertório, desprendida de um tratamento historicista, a orquestra com maior produção discográfica de repertório pré-romântico em Portugal foi a Nova Filarmonia Portuguesa, fundada pelo maestro Álvaro Cassuto (1938-) em 1987. Ao contrário da Orquestra Gulbenkian, que nos programas de música barroca sob a direcção de Michel Corboz evidencia um tratamento interpretativo com um rigor histórico mais acentuado, ou no caso da Sinfonia B onde, apesar da execução com instrumentos modernos, existe um propósito objectivo de uma abordagem assente num conjunto de elementos interpretativos característicos da interpretação historicamente informada, no caso da Nova Filarmonia Portuguesa estamos perante o que se pode denominar de uma abordagem *mainstream*. A actividade desta orquestra centrou-se sobretudo em repertório da música orquestral dos grandes compositores do cânone do repertório orquestral do Classicismo e Romantismo europeu, designadamente com uma maior produção de gravações de repertório do Classicismo Vienense de Haydn e W. A. Mozart (aos quais se junta Beethoven, cuja obra não se insere no âmbito em estudo), a par com um número reduzido de repertório português do século XVIII.

³⁴⁵ ID 51.

A Nova Filarmonia Portuguesa foi criada ao abrigo da Lei do Mecenato Cultural de 1986, contando também com o “Alto Patrocínio” do Presidente da República (Mário Soares). No seu curto tempo de vida, com concertos regulares entre 1988 e 1993³⁴⁶, reuniu um conjunto de músicos contratados em exclusividade, a tempo inteiro. A acção da Nova Filarmonia Portuguesa distinguiu-se da de outras orquestras pelo facto de não ter uma residência artística ou uma programação associada a uma entidade, mas antes uma agenda de concertos regulares por todo o país, mediante o mecenato de diferentes patrocinadores, cujo retorno se repercutia através da atribuição do nome do patrocinador ao programa de concerto por este financiado. Consequentemente, Álvaro Cassuto conseguiu ainda que esses apoios incluíssem gravações de diversos programas, o que viabilizou uma discografia de dezenas de títulos apenas no espaço de cerca de seis anos de actividade. No seio da sua discografia contam-se 13 edições que incluem repertório dentro do âmbito cronológico em estudo, 12 delas editadas pela Movieplay Classics, sob produção de Joaquim Simões da Hora.

Num primeiro momento de desenvolvimento do catálogo de música erudita da Movieplay, coordenado por Simões da Hora, a edição sistemática desta discografia permitiu alargar rapidamente o catálogo da editora, contribuindo decisivamente para o lugar de destaque que esta ocupou no mercado da edição fonográfica de música erudita em Portugal na década de 1990, rivalizando com as principais *major* (EMI, Philips e BMG-RCA).

Até então, exceptuando as gravações da Orquestra Gulbenkian em torno dos *Concertos para piano* de W. A. Mozart e de *Concertos para cravo* de J. S. Bach, interpretados ao piano por Maria João Pires, este repertório era tocado regularmente pelas orquestras, mas tardava em ser gravado de uma forma sistemática em Portugal, em parte pelo facto de o mercado já estar abastecido de gravações dessas obras pelas grandes orquestras em edições internacionais. Esta discografia da Nova Filarmonia Portuguesa permitiu precisamente, pela primeira vez, registar um repertório amplamente praticado e apresentado em concerto no nosso país, simultaneamente alargando o espectro de repertório gravado em Portugal.

³⁴⁶ Os músicos da Nova Filarmonia Portuguesa viriam a integrar desde 1993 a Orquestra Sinfónica Portuguesa da qual Cassuto foi director artístico e maestro titular de 1993 a 1999 (Latino in Castelo-Branco 2010: 266).

Outras orquestras permanentes, não especializadas na interpretação de música antiga, que se dedicaram a repertório pré-romântico foram: a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Clássica da Madeira, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra do Algarve. Registam-se ainda gravações de projectos com características diversificadas, não pertencentes à estrutura de uma instituição nem no enquadramento da chancela do Estado, entre os quais se destaca, pela maior produção discográfica, a Orquestra Atalaya - Raíces Ibéricas, fundada por José Atalaya (1927-) em 2002, no contexto do Festival Raíces Ibéricas³⁴⁷. A base principal desta formação foi composta por músicos solistas com ligações precedentes à Orquestra Sinfónica Nacional de Lisboa e ao projecto “Régie” Cooperativa Sinfonia do Porto (1989-1993), que antecedeu a Orquestra Clássica do Porto, posteriormente convertida em Orquestra Nacional do Porto (1997), actualmente Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música.

Tal como a Nova Filarmonia Portuguesa, a Orquestra Atalaya – Raíces Ibéricas foi um projecto enquadrado numa abordagem *mainstream* do repertório canónico, contrabalançando os programas com repertório de compositores portugueses. Assim, as quatro gravações desta orquestra que incluem música do século XVIII consistem em repertório maioritariamente de *concerto* de Carlos Seixas, Johann Sebastian Bach, Luigi Boccherini e Wolfgang Amadeus Mozart. Nestas gravações participam tanto solistas com uma carreira dissociada do movimento da música antiga, como Vasco Barbosa (violino), Jed Barahal (violoncelo) ou Constantin Sandu (piano), como intérpretes exclusivamente dedicados à interpretação historicamente informada, como os organistas Rui Paiva e o cravista Marcos Magalhães.

Ainda no domínio das orquestras modernas, um caso particular dentro da discografia em estudo diz respeito à Orquestra de Câmara Ferenc Liszt, da Hungria, que participa em três gravações (obras orquestrais de Carlos Seixas e Sousa Carvalho) dentro da produção fonográfica portuguesa, por força dos contratos que a SEC estabeleceu com algumas orquestras húngaras durante a segunda metade da década de 1970, e seguinte, para diversas gravações de repertório português no âmbito do plano discográfico estatal, na etiqueta PortugalSom.

³⁴⁷ O Festival Raíces Ibéricas consistiu numa iniciativa que surgiu em 2000 e que promoveu a programação de eventos de cariz cultural e de valorização e divulgação do património musical entre diferentes regiões da Península Ibérica.

5.6. Estilos e correntes: principais dinâmicas dos intérpretes

As diferentes tipologias de formações musicais reflectem uma grande riqueza no contexto da prática interpretativa em torno do repertório pré-romântico gravado em Portugal entre 1957 e 2015. São desde logo evidentes dois contextos principais de abordagem interpretativa que consistem, por um lado, na interpretação tendo por base as fontes, técnicas e instrumentos históricos e, por outro, a prática de tradição moderna, dissociada da premissa da interpretação historicamente fundamentada.

Um dos aspectos que caracteriza a discografia de cada uma dessas correntes consiste em diferentes repertórios que são cultivados e gravados de forma mais sistemática. Verifica-se uma maior atenção dedicada ao repertório português (com especial extensão ao quadro ibérico pré-século XVIII), e a procura por fontes musicais inéditas, por parte dos intérpretes de música antiga, ao mesmo tempo que são estes que registam de forma mais consistente e regular o repertório anterior ao século XVIII. No caso dos intérpretes e formações desenquadrados do contexto da música antiga, verifica-se uma prática em torno do repertório do século XVIII, com algumas distinções entre a prática solista e de conjunto. Enquanto que os intérpretes solistas, em especial pianistas e guitarristas, se interessam por gravar música do Barroco e, em menor grau, do Classicismo, as orquestras e formações de câmara gravam sobretudo repertório a partir da Primeira Escola de Viena, pelo facto de se tratar de um período que, tradicionalmente, é um ponto de partida no quadro do repertório canónico que ocupa um lugar predominante na actividade destas formações. Por conseguinte, uma grande percentagem das edições que contemplam repertório de origem não ibérica está a cargo de intérpretes dissociados do movimento da música antiga e das orquestras, principalmente no caso de efectivos não dedicados à interpretação histórica, como a Orquestra Gulbenkian, a Nova Filarmonia Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa e a Orquestra Clássica da Madeira. Isso demonstra uma separação evidente, não apenas entre a prática interpretativa, bem como em relação aos repertórios que são cultivados.

O quadro abrangente de tipologias de intérpretes no seio da prática historicamente fundamentada, que se vão desenvolvendo com maior ou menor preponderância em diferentes períodos, traduz-se numa grande riqueza de práticas interpretativas em torno

de um mesmo repertório, acabando por coexistir uma maior diversidade de abordagens do que aquelas que podemos identificar entre intérpretes com uma abordagem *mainstream*, dissociados desse movimento, como é o caso das orquestras modernas e das interpretações levadas a cabo por pianistas. Isso está, em grande medida, associado à especificidade dos repertórios, sendo evidente uma maior liberdade do ponto de vista das escolhas interpretativas por parte dos diferentes efectivos musicais. Coexistem interpretações exclusivamente vocais, ou com a introdução de acompanhamento, ou partes unicamente instrumentais, em torno de um mesmo repertório, por exemplo, a música profana renascentista, em que se verifica uma maior gama de abordagens para uma mesma obra. Por exemplo, se considerarmos os vilancicos *Venid a sospirar al verde prado* ou *Las tristes lagrimas mias*, é possível verificar que diferentes agrupamentos vocais, como o Grupo Vocal Ad Libitum ou Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, gravam esse repertório em versões exclusivamente vocais, tal como a disposição da partitura em edição moderna, em interpretações que são já entre si diferentes sob vários pontos de vista. Outros grupos optam por uma interpretação com uma maior criatividade, quer do ponto de vista da introdução de acompanhamento instrumental (Coro Gulbenkian), quer da adaptação do número de vozes, ou pela utilização de partes instrumentais a partir do mesmo texto musical que é cantado, como é exemplo a versão de *Venid a sospirar al verde prado* que os Segréis de Lisboa gravaram para o disco *Música Maneirista Portuguesa* (faixa 7).

O mesmo se verifica no domínio da música para tecla, onde se verificam abordagens diferenciadas, sobre diferentes aspectos da interpretação, entre vários intérpretes dedicados a um mesmo repertório. Um bom exemplo é a comparação entre duas gravações da *Batalha de 5º tom* de Diogo da Conceição, pela organista alemã Irmtraud Krüger e por Joaquim Simões da Hora:

1. **Irmtraud Krüger, Diogo da Conceição: Batalha de 5º tom**, *Lusitanische Orgelmusik*, Dabringhaus und Grimm, 1991 (ID 268);
2. **Joaquim Simões da Hora, Diogo da Conceição: Batalha de 5º tom – Batalhas e Meios Registos**, Movieplay Classics, 1994 (ID 98).

Ao órgão da Sé Catedral de Braga, Irmtraud Krüger apresenta-nos uma interpretação parca na utilização de ornamentação, uma articulação muito marcada e discreta do ponto de vista da expressividade e da exploração da registação, onde é evidente uma delimitação à informação em partitura. Pelo contrário, Simões da Hora

apresenta-nos um discurso musical que demonstra um domínio e profundo conhecimento do instrumento e do *corpus* documental teórico histórico ibérico referente a este género. Isso é particularmente evidente do ponto de vista de técnicas de dedilhação e tipos de ornamentação que utiliza, os quais estão indicados nos tratados teóricos do período desta composição como sendo uma prática usual em determinados tipos específicos de passagens musicais. Concilia, ainda, a utilização criteriosa desses elementos com uma grande liberdade e fluidez na sua retórica musical, resultando assim, não apenas numa interpretação alicerçada num maior conjunto de informação histórica, mas sobretudo convincente, levando à prática aquilo que o seu mestre Santiago Kastner nos descreve como «música viva; algo que se escucha con emoción y placer, y que no es únicamente una reproducción de uma tabla de reglas que vigoró en lo pasado» (Kastner 1976: 78).

Apesar do crescente núcleo crítico bibliográfico que se foi adensando entre as décadas de 1960 e 1980 em torno da interpretação de música antiga (Donington 1963; Ferguson 1975; Harnoncourt 1988), no contexto português, uma grande parte da prática interpretativa assenta na aprendizagem com os mestres, numa primeira fase com Kastner e os professores dos cursos de aperfeiçoamento, e depois através de um conjunto de referências de um ideal sonoro realizado, em grande medida, através das gravações fonográficas dos mais destacados artistas internacionais, a partir de determinadas técnicas de prática performativa. Esses textos de estudo da prática interpretativa complementam, em parte, uma síntese de soluções e opções tomadas por alguns destes intérpretes a partir das fontes históricas, muitas vezes num trabalho em conjunto com musicólogos.

Como salienta Manuel Morais, uma grande parte do trabalho de apoio à interpretação consistia na informação absorvida através do contacto directo com os tratados históricos:

eu tive a sorte, quando fui para Basileia, no segundo ano, em 1969 chegou o Michael Shaffer com aquelas ideias todas que a gente ouvia de tocar segundo os tratados das épocas. Que era uma coisa impensável. Cada um tocava de acordo com aquilo que pensava que seria o melhor. Então começamos a preocupar com a posição das mãos, começamos a usar unhas ou não unhas, as interpretações, tudo isso baseado nos tratados. O Santa Maria, o Bermudo... E foi aí que se começou a dar tanto interesse a estas interpretações.

É graças a esse caminho que foi aberto que hoje as novas gerações estão com um terreno para trabalharem (E.13).

Um caso paradigmático desta abordagem está patente na figura de Joaquim Simões da Hora, sobre a qual trabalhei aprofundadamente no âmbito da minha investigação de mestrado em Ciências Musicais (Musicologia Histórica)³⁴⁸. No domínio do tratamento interpretativo foi possível comprovar uma prática centrada no conhecimento directo dos tratados históricos - nomeadamente a *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro vozes, y a mas* (1565) de Tomás de Santa Maria e a *Facultad Organica* (1626) de Francisco Correa de Araúxo –, bem como em alguma da produção da musicologia contemporânea especializada na música antiga ibérica (Kastner 1976, Sala 1980), que resultava numa síntese entre aspectos de articulação, modelos de dedilhação praticados mediante determinado tipo de sequência melódica e ornamentação, absorvida e utilizada por Simões da Hora em confronto com as suas próprias perspectivas em relação ao produto final musical e sonoro (Hora 2015b: 51-99).

O recurso directo aos tratados históricos consistiu uma prática comum no trabalho dos principais intérpretes especializados em música antiga, nomeadamente por parte da primeira geração de profissionais, em sintonia com a produção musicológica sobre essas mesmas fontes e a aplicação de determinadas técnicas históricas, que na mesma altura começa a emergir e produzir uma maior quantidade de publicações que constituirão uma base crítica importante para as futuras gerações.

Outro aspecto que caracteriza a prática de muitos destes intérpretes é a síntese entre o conhecimento e rigor técnico e histórico, muitas vezes no contacto directo com as fontes teóricas e musicais, e a liberdade interpretativa, a partir das perspectivas e intuição dos próprios intérpretes, mas também condicionada por diversas influências envolventes do contexto contemporâneo em que a execução acontece. Isso é muito evidente nas gravações de alguns dos mais destacados intérpretes de tecla da nossa discografia, como por exemplo a cravista Cremilde Rosado Fernandes. A musicóloga Cristina Fernandes destaca os seguintes predicados na prática performativa de C. Rosado Fernandes:

As suas interpretações combinam o conhecimento das várias práticas e estilos do barroco e pré-classicismo com uma particular sensibilidade para os instrumentos de tecla históricos (cravo, pianoforte, clavicórdio), donde resulta um estilo pessoal caracterizado

³⁴⁸ HORA, Tiago Manuel da (2010) *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, pedagogo e divulgador*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Tese de Mestrado.

por uma grande expressividade e uma certa liberdade, p.ex., no domínio da pulsação e do lançamento dos fraseados e das articulações (Fernandes in Castelo-Branco 2010: 473).

Aqui, os termos «liberdade» e «estilo pessoal» em simbiose com «conhecimento das várias práticas e estilos», reflectem bem esse equilíbrio entre rigor técnico, fundamentação histórica, liberdade e criatividade que distinguem e moldam a própria identidade interpretativa da artista.

Outra referência idêntica, podemos encontrar através das notas à margem, da autoria de Rui Vieira Nery, para o disco *Joaquim Simões da Hora: In Memoriam* (2002)³⁴⁹, onde o musicólogo destaca os seguintes aspectos da prática interpretativa de Simões da Hora:

O seu controlo da registoção é superior, e faz o instrumento cantar com brilho. A sua articulação é clara e transparente, mas mesmo assim constrói longas frases que são lançadas com vigor e definem a arquitectura de cada peça. O seu timbre é forte e enérgico, mas ao mesmo tempo exposto de forma tão livre que se pode permitir deter-se em notas ou harmonias particularmente significativas sem que nós alguma vez percamos a perspectiva das grandes linhas da pulsação. A sua ornamentação é rica, nervosa e imaginativa, acrescentando às partituras novos contornos improvisatórios. O seu sentido de *pathos* é poderoso e dramático.

No domínio da música orquestral as diferenças entre a interpretação histórica e uma abordagem *mainstream* são ainda mais evidentes, uma vez que ao contrário de grande parte do repertório a solo, marcadamente distinto entre aquele que é praticado pelos intérpretes especializados em música antiga e o que é gravado pelos músicos não integrados nesse movimento, nas orquestras muito do mesmo repertório é regularmente gravado por efectivos de ambas as correntes interpretativas. Entre esse repertório, uma das obras mais gravadas é o *Concerto para cravo em Lá maior* de Carlos Seixas, num total de dez registos fonográficos, tanto no formato original como em versões com a parte solista a ser executada ao piano, órgão ou guitarra. Parte dessas gravações são executadas por orquestras com instrumentos modernos e uma abordagem pouco enraizada nas convenções interpretativas da música antiga. Nesse sentido, no caso específico da prática de música orquestral barroca dentro de uma abordagem histórica, o musicólogo e oboísta Bruce Haynes, discípulo de Frans Brüggen, e que trabalhou com Gustav Leonhardt como membro dos agrupamentos que o mestre holandês dirigiu, distingue dois tipos de

³⁴⁹ ID 154.

interpretação histórica: o «period style», caracterizado pela interpretação a partir das convenções de estilo moderno, mas com instrumentos históricos; o «rhetorical style», como uma reacção ao «period style», caracterizado pela interpretação, em instrumentos da época, especialmente focada em determinados detalhes de estilo, como a introdução de breves recursos ornamentativos, uma maior ênfase no fraseio e na introdução de respirações e suspensões entre gestos melódicos, nuances dinâmicas aplicadas a notas individuais, hierarquia de tempo, com maior ênfase na marcação dos tempos fortes, um aumento de contrastes dinâmicos e de desigualdade na articulação melódica (Haynes 2007: 192-194). Considerando as gravações de agrupamentos especializados em torno do *Concerto* de Seixas acima referido, é constatável a utilização desse tipo de recursos estilísticos, nomeadamente no caso da gravação levada a cabo pelos Segréis de Lisboa e José Luís González Uriol, da Orquestra Barroca da Norueguesa e Ketil Haugsand ou pela Orquestra Barroca Casa da Música e Miguel Jalôto. No entanto, estas convenções estilísticas não se replicam em outras interpretações de orquestras generalistas, como é o caso da gravação da Orquestra Gulbenkian com o cravista Ruggero Gerlin em 1966, ou da gravação da Orquestra Raízes Ibéricas com a pianista Christina Margotto, onde também do ponto de vista da execução dos solistas há uma leitura circunscrita ao texto musical da partitura, despida de uma abordagem estilística e ornamentativa que caracteriza as interpretações de Uriol, Jalôto e Haugsand, evidentemente distintas também entre si.

No caso específico do *Concerto em Lá maior* de Carlos Seixas, dá-se ainda um caso particular, menos comum na nossa produção discográfica, que consiste num espaço de compromisso entre estas duas correntes. Isso é evidente numa gravação de uma formação clássica, com uma prática *mainstream*, a Orquestra Raízes Ibéricas, promovida por José Atalaya, onde se encontram três registos desta obra.³⁵⁰ Um deles é uma versão para guitarra solista por Artur Caldeira, um intérprete cuja actividade se desenrola fora o contexto da interpretação de música antiga e que surge apenas nesta gravação na nossa discografia. As restantes duas gravações têm como solistas Rui Paiva (órgão) e Marcos Magalhães (cravo), dois intérpretes cuja carreira tem sido exclusivamente dedicada à interpretação de música antiga, sendo duas das principais figuras do movimento em cada uma das suas gerações, aqui em gravação com uma orquestra com uma prática externa a essa corrente.

³⁵⁰ ID 163.

Estes dados revelam que o campo da interpretação de música antiga registada em gravações em Portugal, além de entroncar uma maior quantidade de produções inteiramente enquadradas com a prática performativa histórica, que se reflecte internamente em diferentes estilos e abordagens por parte de intérpretes associados a esse mesmo movimento, também estabeleceu um diálogo episódico entre intérpretes especializados e outros alheios a essa prática. A discografia produzida durante os primeiros 15 anos do século XXI revela que, em simultâneo com um amadurecimento da prática historicamente fundamentada, patente em novas formações (incluindo as primeiras orquestras barrocas fundadas entre nós) e intérpretes-musicólogos especializados com uma produção discográfica cada vez mais diversa dentro de um movimento perfeitamente implementado, surgem, esporadicamente, projectos que resultam de uma articulação entre diferentes tradições de prática musical. Este cenário, em pleno século XXI, atesta a maturidade que este movimento atingiu, ao mesmo tempo que reflecte um maior interesse por parte de diferentes intérpretes em torno deste repertório.

6. REPERTÓRIOS

6.1. Música antiga e musicologia: a influência da investigação musicológica no repertório gravado

Performance practice and historical musicology are closely interconnected, but they differ in one fundamental way. While performance practice involves the reconstruction of past common practice, musicology is both less and more. It deals only in verifiable history - that is, evidence that is “meant to be true” (as far as can be established). What is considered verifiable history almost never offers a complete picture; in the case of music, not even recordings (if they existed) could do that. Performers have to fill in that picture and transform it into coherent music. Music historians may not, by the code of their profession, do it for them (HAYNES 2007: 128).

A análise previamente efectuada em torno dos modelos de produção, bem como dos intérpretes mais participativos nesta discografia, reflecte de forma inequívoca uma relação permanente entre a investigação musicológica e a produção de música antiga em Portugal. Essa ligação mantém-se de forma constante ao longo das quatro fases em estudo, desde logo com o próprio movimento de interpretação de música antiga a dar os seus primeiros passos em Portugal através da acção de um musicólogo, Santiago Kastner, cujos discípulos serão, em alguns casos, musicólogos com uma participação predominante no contexto da edição fonográfica (principalmente Gerhard Doderer, Rui Vieira Nery e Manuel Morais), seguindo-se duas gerações de intérpretes-musicólogos que mantêm essa aliança.

Entre os principais intérpretes solistas e directores de grupos especializados que são também musicólogos destacam-se Gerhard Doderer, Manuel Morais, Manuel Pedro Ferreira, João Vaz, João Paulo Janeiro, Marcos Magalhães e Vasco Negreiros. Com uma menor participação no domínio da interpretação, verifica-se ainda a contribuição de David Cranmer (órgão, em projectos de conjunto com o Coro de Câmara de Lisboa e o Grupo Vocal Olisipo) e Rui Vieira Nery (cravo, clavicórdio e pianoforte, em gravações com os Segréis de Lisboa).

Os intérpretes-musicólogos com maior expressão nesta discografia, em virtude da maior quantidade de funções que conciliam, têm uma participação que ultrapassa o universo das edições dos seus próprios projectos artísticos, uma vez que participam, como produtores ou autores de notas, em projectos de outros artistas.

Ao longo das sucessivas gerações é também comum a participação regular de musicólogos que assumem a função de produtores em diversas edições, nomeadamente em gravações de repertório em que o produtor-musicólogo é especialista. Muitas vezes, a proximidade entre intérprete e compositor (comum na gravação de música contemporânea) é substituída pela figura do musicólogo, enquanto investigador e estudioso especialista em determinado repertório em gravação, acabando por ser o musicólogo a figura que nestas situações assume um papel mais próximo daquele que o compositor contemporâneo ocupa numa gravação com a sua participação. Desta feita, alguns dos musicólogos atrás referidos, além de intérpretes, acumulam ainda funções como produtores e directores de gravação de diversas edições, como acontece com Manuel Pedro Ferreira, e sobretudo Gerhard Doderer e João Vaz. Os dois últimos são os casos mais representativos dessa ligação entre interpretação, investigação científica e produção, conjugada na actividade de um único interveniente. Doderer participou num total de 26 edições, entre os seus próprios projectos, os de Cremilde Rosado Fernandes, sua mulher, todos os títulos da colecção *Lusitana Musica* (da qual foi director artístico) e outros projectos para os quais foi convidado a dirigir gravações ou a escrever notas à margem. O nome de João Vaz está directamente relacionado com 26 edições de música antiga produzidas em Portugal, entre 18 gravações como intérprete, 16 como produtor e ainda seis títulos para os quais escreveu textos auxiliares à edição. Destaca-se, ainda, entre os musicólogos que são também produtores, João Pedro d'Alvarenga, que ao contrário dos restantes não tem uma actividade simultânea como intérprete, centrando-se apenas na investigação e produção. Participou em 27 edições, 21 das quais como produtor, acumulando em 17 títulos a autoria de notas, na sua maior parte em discos que produziu, alguns deles em conjunto com João Vaz.³⁵¹

Além da fusão entre as actividades acima descritas, já analisadas em capítulos anteriores, a acção do musicólogo assume ainda uma relevância particular do ponto de vista da contribuição resultante da sua actividade específica de investigação, estudo e análise das fontes musicais e sua historiografia. Isso traduz-se, entre outros aspectos, na

³⁵¹ Ver capítulo 4.3.3.

edição e disponibilização de fontes musicais em partitura e através da redacção de notas à margem para as edições. Neste último domínio, entre os musicólogos que escreveram regularmente notas à margem destacam-se os seguintes: Gerhard Doderer (em 25 edições), Rui Vieira Nery (19), João Pedro d'Alvarenga (19), João de Freitas Branco (9), Maria Fernanda Cidrais (8), Manuel Pedro Ferreira (7) e João Vaz (6). A estes juntam-se ainda Filipe de Sousa, Santiago Kastner, David Cranmer e Cristina Fernandes, cada um com textos da sua autoria inseridos em quatro edições, bem como uma menor quantidade de notas à margem da autoria de intérpretes-musicólogos da nova geração, para os seus próprios projectos, como é o caso de Vasco Negreiros, Marcos Magalhães e Mário Marques Trilha. Todos estes musicólogos, nas diversas gerações, escrevem recorrentemente para os seus projectos ou para outros intérpretes com quem trabalham regularmente, mantendo-se, por vezes, uma identificação artística, e por vezes pessoal, que gera relações duradouras de trabalho em conjunto (por exemplo, Rui Vieira Nery ou João Pedro d'Alvarenga e os Segréis de Lisboa, Gerhard Doderer e Cremilde Rosado Fernandes ou Manuel Pedro Ferreira e os Sete Lágrimas).

Além do predomínio de musicólogos a ocuparem-se desta função, verifica-se a participação de autores de diversas áreas, directa ou indirectamente relacionadas com a execução das edições em questão, como os próprios intérpretes (não musicólogos), historiadores de outras áreas de especialização, organeiros ou chefias de instituições associadas às gravações (loais, instrumentos, apoios), nomeadamente do sector do património cultural.

Há ainda alguma crítica discográfica que foi sendo feita por musicólogos, quer em publicações académicas (com destaque para a *Revista Portuguesa de Musicologia*), quer em periódicos. Entre os musicólogos com maior produtividade neste domínio, com especial interesse pela música antiga, destacam-se Rui Vieira Nery (*Expresso* e *O Independente*), Manuel Pedro Ferreira (*Expresso*, *Jornal de Letras*, *Público*) e Cristina Fernandes (*Público*).

Especialmente relevante para produção musical registada na nossa discografia é a disponibilidade de repertório que permitiu alargar a prática de música antiga, cujo contributo da produção musicológica tem sido preponderante desde o primeiro momento. Também nesse contexto se verifica um trabalho articulado entre a musicologia histórica e a prática performativa, patente em muitas edições.

Uma análise ao repertório registado em diferentes momentos da nossa discografia e a recolha de informação descritiva das edições musicais utilizadas nas gravações em estudo, permite concluir que a produção fonográfica de música antiga em Portugal, predominantemente dedicada ao repertório português, foi condicionada pela edição de partituras nesse domínio. A predominância de determinados repertórios em diferentes fases, e a sua circulação e difusão no seio da prática dos diferentes intérpretes, esteve dependente da disponibilidade de fontes garantida através da actividade de diferentes musicólogos.

João Pedro d'Alvarenga recorda como a ligação entre a investigação musicológica e a produção fonográfica consistiu, muitas vezes, num processo contínuo de reprodução musical do trabalho de investigação: «era um trabalho completo. Pegávamos nos manuscritos, fazíamos a edição, e todo o trabalho de produção» (E.9). O mesmo acontece com outros musicólogos que através dos seus próprios projectos musicais, ou da colaboração regular com determinados intérpretes, garantem na fixação sonora um dos resultados práticos dos seus trabalhos de investigação e disponibilização das fontes musicais.

Considerando as primeiras edições fonográficas de repertório pré-romântico levadas a cabo em Portugal, exceptuando as obras de compositores estrangeiros (de maior circulação em edições modernas de partituras), o restante repertório assentou em música que passou a estar disponível com as primeiras publicações de partituras e edições críticas organizadas e editadas por Macario Santiago Kastner (*Cravistas Portugueses*³⁵² e colecção *Portugaliae Musica*) e Manuel Joaquim (*Cancioneiro Musical de Elvas*, entre outras)³⁵³, a par com outros musicólogos e editores: José Augusto Alegria, Cremilde Rosado Fernandes, Rui Vieira Nery, Gerhard Doderer, Klaus Speer, Pierre Salzmann, Robert Stevenson, Miguel Querol Gavalda, Manuel Morais, entre outros (Cid in Castelo-Branco 2010: 1060). Os contributos destes intervenientes dão-se sobretudo a partir de 1959, com a colecção *Portugaliae Musica*, que se repercutiu em muito do repertório gravado pelos agrupamentos da FCG na discografia homónima gravada para a Philips e

³⁵² KASTNER, Macario Santiago (ed.) (1935) *Cravistas Portugueses*, vol. I, Mainz: B. Schott's Söhne (Mainz); KASTNER, Macario Santiago (ed.) (1950) *Cravistas Portugueses*, vol. II, Mainz: B. Schott's Söhne (Mainz).

³⁵³ JOAQUIM, Manuel (ed) (1940) *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Horténsia*, Coimbra: Instituto para a Alta Cultura. O Cancioneiro Musical de Elvas foi alvo de uma nova transcrição e estudo, por Manuel Morais, editado em 1977, na colecção *Portugaliae Musica* (XXXI) do Serviço de Música da FCG.

Archiv Produktion. Uma parte considerável do repertório gravado ao longo das seis décadas em estudo foi sendo publicado na série *Portugaliae Musica* e consequentemente registado em gravações, tornando-se o principal *corpus* de edições críticas publicadas em Portugal na segunda metade do século XX.

A distribuição de tipologias de repertório e a sua predominância em diferentes gravações está directamente relacionada com o repertório disponibilizado através destas edições, sobretudo se considerarmos que até meados da década de 1990 predominam na nossa discografia gravações de música de tecla (com especial peso das edições de sonatas de Carlos Seixas publicadas por Santiago Kastner) e música vocal dos séculos XVI e XVII. Esse repertório encontra igual preponderância no núcleo de repertório pré-romântico editado no catálogo *Portugaliae Musica*. Um exemplo do impacte da produção musicológica para a circulação de repertório em gravações é o caso particular da música para orquestra e o repertório operático, em menor quantidade quando comparado com o restante repertório acima referido. As aberturas de óperas de João de Sousa Carvalho, a par com o repertório orquestral de Carlos Seixas, constituíram o principal repertório pré-romântico para orquestra gravado em Portugal até à década de 1990. Essas aberturas foram preparadas para gravação e editadas por Filipe de Sousa durante a década de sessenta na colecção *Portugaliae Musica*.³⁵⁴ O *Concerto em Lá maior para cravo*, a *Sinfonia em Si bemol maior* e a *Abertura em Ré maior* de Seixas foram editados por Pierre Salzmann na mesma década, mais concretamente em 1969, acontecendo o mesmo com a ópera *La Spinalba* de Francisco António de Almeida³⁵⁵, que viria a ser durante largos anos a única obra deste género, no quadro da produção musical de compositores portugueses, a ser alvo de gravações. A partir dessas edições assiste-se a consequentes gravações desse repertório com maior regularidade, logo no mesmo ano, ou em períodos muito próximos - a primeira gravação de *La Spinalba* foi gravada no mesmo ano em que a obra foi editada em partitura (1969). O mesmo se verifica posteriormente com outras

³⁵⁴ SOUSA, Filipe de (ed.) (1960) *João de Sousa Carvalho: Abertura da ópera L'amore industrioso – 1769*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, II; SOUSA, Filipe de (ed.) (1968) *João de Sousa Carvalho: Abertura da ópera Penélope – 1782*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, XIV.

³⁵⁵ SALZMANN, Pierre (ed.) (1969) *Carlos Seixas: Concerto em lá maior para cravo e orquestra de arcos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, XV; SALZMANN, Pierre (ed.) (1969) *Carlos Seixas: Abertura em Ré maior*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, XVI; SALZMANN, Pierre (ed.) (1969) *Carlos Seixas: Sinfonia em si bemol maior orquestra de arcos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, XVII; SALZMANN, Pierre (ed.) (1969) *Francisco António de Almeida: La Spinalba ovvero il vecchio matto*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Portugaliae Musica, XII.

edições de repertório inédito, que serão publicadas tanto na colecção *Portugaliae Musica*, como por outras editoras de partituras (nacionais e internacionais) que a partir da década de oitenta do século XX contribuem para alargar a quantidade de repertório português disponível, o que se traduz no catálogo musical registado na discografia em estudo.

Além da edição de partituras, os principais musicólogos envolvidos na produção discográfica de música antiga em Portugal têm tido também acção directa na veiculação e registo fonográfico do repertório. Isso verifica-se tanto através da preparação e disponibilização das fontes, por vezes antes da sua publicação comercial, para gravações por músicos com quem interagem regularmente, bem como através da produção de projectos discográficos a partir do repertório que eles próprios editam em partitura, como são exemplo: edições de Gerhard Doderer para a colecção *Portugaliae Musica* e para a série de nove volumes *Organa Hispanica*³⁵⁶, alvo de diversas gravações pelo próprio, por Cremilde Rosado Fernandes, e outros intérpretes; gravações dos Segréis de Lisboa em torno de repertório dos cancioneiros ibéricos dos séculos XVI e XVII, transcritos e editados por Manuel Morais e, no caso do Cancioneiro Musical de Belém, gravado em LP e CD em simultâneo com a publicação da edição crítica (1988)³⁵⁷; a *Missa em Sol maior* de Carlos Seixas, recuperada e editada em partitura moderna por Rui Vieira Nery para uma primeira gravação pela Orquestra de Câmara da Noruega e o Coro de Câmara de Lisboa (1994) e, mais tarde, pelo Coral Lisboa Cantat e os Segréis de Lisboa (2003)³⁵⁸; a *Missa Grande* de Marcos Portugal, transcrita por Pedro Marques e revista e editada por António Jorge Marques, gravada simultaneamente pelo grupo do qual estes fazem parte, o Coro de Câmara de Lisboa³⁵⁹; edições de João Pedro d'Alvarenga que foram seguidamente gravadas pelo Coro Gulbenkian³⁶⁰, ou pelo cravista Rui Paiva³⁶¹, além da preparação de diverso repertório para gravações dos Segréis de Lisboa. Rui Paiva recorda a acção fundamental de Alvarenga para a gravação de um conjunto de 12 sonatas de Seixas por si editadas, «foi um projecto com uma forte participação do musicólogo João

³⁵⁶ DODERER, Gerhard (ed.) (1971-1984) *Organa Hispanica: Iberische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Tasteninstrumente*, 9 vols., Heidelberg: Süddeutscher Musikverlag.

³⁵⁷ MORAIS, Manuel (ed.) (1988) *Cancioneiro Musical de Belém*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Gravado em ID 57.

³⁵⁸ ID 93 e 161.

³⁵⁹ MARQUES, Pedro (trans.) & MARQUES, António Jorge (ed.) (2004) *Marcos Portugal: Missa Grande*, Lisboa: Coro de Câmara de Lisboa. Gravado em ID 193.

³⁶⁰ ALVARENGA, João Pedro (ed.) (2004) *Pero de Gamboa (1563?-1638): Motetos*, Lisboa: Caleidoscópio – Centro de História da Arte da Universidade de Évora; ALVARENGA, João Pedro (ed.) (2006) *Loureço Ribeiro: Missa pro defunctis*, Edição do autor. Gravado em ID 180.

³⁶¹ ALVARENGA, João Pedro (ed.) (1995) *Carlos Seixas (1704-1742): 12 Sonatas*, Lisboa: Musicoteca (MUS 026). Gravado em ID 112.

Pedro d'Alvarenga, que descobriu o manuscrito, preparou a edição em notação moderna e fez a produção musical» (E.16).

Ao longo das seis décadas em estudo verifica-se que muito do repertório que vai sendo publicado em partitura obedece, em diferentes momentos, a dinâmicas distintas do ponto de vista da articulação entre a investigação musicológica e a prática interpretativa e consequente produção discográfica. Num primeiro período uma grande parte dos intérpretes beneficiam, em grande medida, do repertório disponibilizado por musicólogos para as suas próprias gravações. A partir da segunda geração de intérpretes, activos a partir do final da década de 1980, há uma maior quantidade de intérpretes-musicólogos que passam a fazer a sua própria investigação directamente a partir das fontes musicais originais. A musicóloga Cristina Fernandes salienta precisamente como esse facto se deve tanto a um interesse dos próprios intérpretes, estimulado pela sua formação e contexto envolvente, como também como uma necessidade perante o quadro da disponibilidade do repertório:

o que estamos a assistir é a vários intérpretes a quererem fazer o doutoramento em musicologia, e eles próprios, muitas vezes, fazem as edições. [...] nem estão à espera, porque apesar dos avanços da musicologia, continuamos a ter muita coisa por editar, ou outra música está editada, mas só para uso de alguém, ou para estudo e não está disponível comercialmente. Então, há vários casos em que a maior parte põe mãos à obra e faz as próprias edições (E.3).

Dois exemplos, entre muitos outros possíveis, que traduzem essa acção cada vez mais comum do intérprete-musicólogo que é ele mesmo responsável pelo estudo e edição a partir das fontes musicais originais e sua execução são: a gravação de repertório de vilancicos negros do século XVII, pertencentes ao Manuscrito 50 da Biblioteca da Universidade de Coimbra, que o maestro e investigador Jorge Matta estudou, transcreveu, editou em partitura e gravou com o Coro Gulbenkian, ainda antes de publicada a edição crítica³⁶²; a primeira gravação de *Il trionfo d'amore* de Francisco António de Almeida, pel'Os Músicos do Tejo (2015), cuja partitura foi preparada para execução por Rui Magno Pinto e Marcos Magalhães (director musical do grupo), a partir de um manuscrito autógrafo preservado na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

³⁶² MATTA, Jorge (ed.) (2008) *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, século XVII*. 2 vols., Lisboa: Edições Colibri. Parcialmente gravado em ID 181.

Uma análise comparativa do repertório que foi gravado entre 1957 e os primeiros 15 anos do século XXI revela uma quantidade considerável de novas gravações dedicadas a repertório inédito que surgem sistematicamente desde a última década do século XX, num crescendo gradual, estimulado por uma perspectiva de divulgação do património musical, mas também com um apelativo importante do ponto de vista comercial, que é muito apetecível e apreciado pelas editoras e pelo público melómano – a «primeira gravação mundial», a «primeira gravação absoluta» ou «moderna». O investigador Ricardo Bernardes recorda como «houve nestes momentos uma verdadeira “corrida ao ouro” por “boas” obras para se executar e gravar» (Bernardes in Lucas & Nery 2012: 364). É, por isso, natural que na última década se verifique um forte incremento de primeiras gravações de repertório operático e outros géneros músico-dramáticos do final do Antigo Regime, pelo facto de se tratar de um conjunto de repertório menos registado pela discografia portuguesa durante os últimos quarenta anos do século XX. Por outro lado, esse repertório e contexto histórico, consiste numa temática que tem ocupado, desde a primeira década do século XXI, um lugar de destaque na agenda da musicologia histórica em Portugal.

A partir do início do século há um grande número de iniciativas em torno do património musical luso-brasileiro do final do Antigo Regime, verificando-se uma crescente produção musicológica, a par com sucessivos intercâmbios. Este novo espectro temático é uma das principais áreas que têm dominado a investigação musicológica em Portugal e, em parte, da produção de música antiga que tem vingado nos últimos anos, quer em torno do repertório português, quer do património musical luso-brasileiro já referido. Nesse sentido, somam-se colaborações entre entidades, artistas e investigadores de um lado e de outro do Atlântico. Três momentos que bem assinalam essa ligação transatlântica são:

1. O colóquio internacional *A Música no Brasil Colonial* (FCG, 2000), por altura das comemorações dos 500 anos da viagem de Pedro Álvares Cabral ao Brasil;
2. *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações* (2008), no âmbito das comemorações dos 200 anos da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro (em 1808), organizado pela FCG e pelo INET-MD, sob coordenação de Maria Elizabeth Lucas (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Rui Vieira Nery, com a participação dos principais

investigadores com trabalho científico dedicado a esta temática (Lucas & Nery 2008);

3. As comemorações dos 250 anos de Marcos Portugal, com concertos, encontros científicos (entre os quais um colóquio especificamente dedicado)³⁶³, publicações musicológicas, que solidificaram o trabalho do núcleo Caravelas³⁶⁴, em Portugal e no Brasil.

Estas iniciativas de pendor académico, levadas a cabo por figuras de grande relevância no seio da musicologia luso-brasileira, a par com a interacção de novas gerações de intérpretes e musicólogos, reflectiram-se em importantes edições de novo repertório em partitura, igualmente divulgado em concertos e publicações científicas, a par com a organização de conferências regulares sobre linhas temáticas subjacentes ao campo dos estudos sobre a música e cultura luso-brasileira até ao final do Antigo Regime. Consequentemente, a partir do início do século XXI, muitos intérpretes brasileiros vieram aprofundar os seus estudos em Portugal (Mário Trilha, Alberto Pacheco, Ricardo Bernardes, entre outros), nomeadamente no âmbito do Caravelas, ao mesmo tempo que novos intérpretes e musicólogos portugueses passaram a dedicar-se a esse campo de estudo. Isso reflectiu-se em novas gravações e edições fonográficas em torno do repertório do período colonial, bem como uma maior atenção à obra de Marcos Portugal, sua edição crítica e registo fonográfico, numa dinâmica partilhada entre intérpretes e musicólogos portugueses e brasileiros no quadro da produção fonográfica nacional. Este é um exemplo que traduz como a produção musicológica tem uma importante incidência sobre a circulação de repertório em registos fonográficos e na veiculação e fixação sonora de determinadas tendências e interesses.

6.2. Os repertórios e a sua circulação em edições discográficas

O repertório associado ao movimento da música antiga tem sido, desde meados da década de cinquenta do século XX, alvo de sucessivos alargamentos do ponto de vista

³⁶³ A 23 e 24 de Março de 2012, no Teatro Nacional de São Carlos.

³⁶⁴ Núcleo de Estudos de História da Música Luso-Brasileiro, fundado em 2008, no seio do CESEM (UNL), coordenado por David Cranmer.

da sua delimitação cronológica. Esses limites, que inicialmente se constituíam sobretudo pela música renascentista e barroca, estenderam-se a períodos mais longínquos (Antiguidade e Idade Média), mas também até ao início do século XIX, com o recurso a instrumentos de época como uma prática crescente no domínio do repertório do Classicismo e Primeiro Romantismo que se tem tornado comum nas últimas duas décadas. Pode-se, assim, determinar como repertório enquadrado no contexto da música antiga dos nossos dias as fontes musicais pré-românticas. Nesse sentido, o âmbito cronológico do repertório em estudo é delimitado pela transição para a secularização, que se dá um pouco por toda a Europa entre as últimas décadas do século XVIII, com as transformações operadas no centro do continente com a Revolução Francesa (1789) e a queda sucessiva dos antigos regimes monárquicos absolutistas. Uma vez que o contexto da música portuguesa é predominante no repertório em estudo, a opção de limite cronológico situa-se no final do Antigo Regime.

A secularização e a respectiva perda de poder e influência das instituições eclesiásticas e a diminuição do peso da religião nas dinâmicas sociais, reflecte-se de forma evidente na produção musical no início do século XIX em todo o continente, com uma mudança significativa nas estruturas de ensino, prática e fruição musical, o que, por conseguinte, se traduz em modelos de composição e formação de repertórios distintos do que se verifica anteriormente.

Fixando este limite cronológico, o âmbito temporal do repertório em estudo estende-se desde cerca do século V, com o cantochão gregoriano, até às primeiras três décadas do século XIX. No entanto, às balizas cronológicas estabelecidas é necessário contrapor a premissa da transição de uma prática musical e de composição dentro dos modelos que precedem as transformações operadas com a secularização, o que condiciona a selecção de compositores de uma mesma geração, mas cuja abordagem criativa obedece a diferentes modelos (Nery & Castro 1991). Assim sendo, no contexto português esta delimitação estende-se até à obra de compositores como Marcos Portugal (1762-1830) e António Leal Moreira (1758-1819), e outros compositores de modinhas, dessa mesma geração, cujo repertório foi sendo publicado até meados da década de 1830. No entanto, não se incluem outros compositores como João Domingos Bomtempo (1775-1842) e outros seus contemporâneos, que estiveram activos durante este último período, na viragem para o século XIX e durante as primeiras três décadas, mas enquadrados em novos modelos de escrita musical. No que se refere à música composta fora de Portugal,

o repertório consiste na música do Renascimento, Barroco e Classicismo de Haydn, Mozart e seus contemporâneos, excluindo-se o repertório de Beethoven pelas mesmas premissas delineadas para a música portuguesa.

Do ponto de vista da análise do repertório gravado importa distinguir a música portuguesa do restante repertório de origem estrangeira, uma vez que consistem em dois núcleos que são habitualmente tratados de formas distintas por parte dos próprios artistas. Essa distinção é evidente na discografia em estudo, uma vez que se verifica uma tendência para a elaboração de programas que se centram exclusivamente em música portuguesa (ou em música de origem ibérica) e, por outro lado, programas dedicados em exclusivo a repertório de compositores estrangeiros. Regista-se, ainda, uma quantidade reduzida de fontes que conciliam repertório português com música do resto da Europa.

A escolha pela gravação de programas com música portuguesa, ibérica ou estrangeira está directamente ligada aos intérpretes e ao seu perfil. Os intérpretes especializados e exclusivamente dedicados à música antiga interpretada a partir da fundamentação em fontes, técnicas e instrumentos históricos, trabalham de forma mais aprofundada os repertórios portugueses e ibéricos. Esporadicamente incluem, também, algum repertório estrangeiro nos programas que gravam. Em contraposição, os intérpretes que não têm como principal preocupação a interpretação historicamente informada, assentam uma grande parte da sua discografia em repertório pré-romântico de grandes compositores do Barroco e Classicismo, como J. S. Bach ou W. A. Mozart, de acordo com a tradição do repertório canónico.

Estas dinâmicas reflectem-se na caracterização do repertório gravado e da forma como diferentes núcleos e géneros musicais assumem maior ou menor preponderância nesta discografia e em diferentes momentos da produção nacional, sendo importante para uma análise da distribuição dos diferentes repertórios separar o domínio da música portuguesa, e dos núcleos da música ibérica e música luso-brasileira, do restante *corpus* da música estrangeira.

6.2.1. Música portuguesa

O repertório com origem em Portugal estende-se desde fontes de cantochão medieval até à música de salão das primeiras décadas do século XIX, passando pelas formas específicas da prática peninsular dos séculos XVI e XVII, como os vilancicos,

vilancetes e o *tono humano*, a par com formas de música instrumental como a batalha e o tento de meio registo, bem como pela polifonia sacra e, já no século XVIII, os novos modelos de música para tecla, a composição no domínio operático e ainda a escrita para *ensemble* instrumental ou orquestra.

Entende-se aqui como música portuguesa não apenas aquela composta por autores nascidos em Portugal, mas também o repertório constituído por fontes ibéricas, como por exemplo as *Cantigas de Santa Maria* compiladas sob a orientação de Alfonso X de Castela e Leão. Por conseguinte, considera-se também música portuguesa aquela composta no contexto português por compositores estrangeiros cá estabelecidos, como compositores renascentistas nascidos em território espanhol durante o domínio filipino que se estabeleceram em Portugal, como Mateus de Aranda (c.1495-1548), Estevão Lopes Morago (c.1575-1630), ou obras escritas por compositores italianos estabelecidos em Portugal no século XVIII, tais como David Pérez (1711-1778) ou Giovanni Giorgi (1690-1762), entre outros. Também no conjunto do repertório de origem portuguesa se inclui o campo da música de origem luso-brasileira, uma vez que as fontes musicais gravadas nesta discografia correspondem a um período histórico em que o território brasileiro pertence ainda ao reino de Portugal (até 1822, ano em que se dá a Independência do Brasil), e cujas manifestações culturais transitam entre os dois lados do oceano. A circulação de repertório musical do contexto luso-brasileiro do final do Antigo Regime foi um dos principais núcleos de interesse de muitos intérpretes durante os primeiros 15 anos do século XXI.

A “música ibérica” no repertório medieval e renascentista

A circunscrição de um contexto de prática musical autónoma na península ibérica, reunindo um conjunto de formas musicais, escolas e tradições de composição e circulação de músicos e compositores pelo território ibérico, tem-se cristalizado na prática performativa, no domínio da investigação musicológica, bem como na perspectiva da organização de programas de concerto e para gravação em disco. A questão da ‘música ibérica’ coloca-se no domínio da canção trovadoresca da alta idade média e, principalmente, no repertório para órgão e na polifonia vocal renascentista. Isso é sobretudo evidente no repertório da segunda metade do século XVI e primeira metade do século XVII, correspondente à actividade musical durante o período do domínio filipino

(1580-1640), patente no repertório dos cancioneiros peninsulares e na circulação de alguns compositores portugueses em Espanha e em sentido inverso.

Nesse sentido, grande parte dos grupos de música antiga independentes criados em Portugal (Segréis de Lisboa, La Batalla, Vozes Alfonsinas, Sete Lágrimas) tem-se dedicado ao repertório de origem ibérica, acontecendo o mesmo com alguns dos mais destacados intérpretes solistas de diferentes gerações. Por sua vez, a musicologia tem tratado de forma regular a temática da música no espaço ibérico, com especial enfoque a partir de meados da década de 1940, através do trabalho de musicólogos pioneiros como Higinio Anglés (1888-1969) e Santiago Kastner, seu discípulo. Este último foi o principal impulsionador do desenvolvimento de uma ‘escola’ de musicologia em Portugal, onde o estudo da música ibérica ocupou um espaço central das atenções de sucessivas gerações de investigadores e intérpretes. Desde a segunda metade do século passado, paralelamente ao desenvolvimento do movimento da música antiga e da produção discográfica inerente, vários musicólogos portugueses, espanhóis e de outras nacionalidades têm-se interessado em trabalhar sobre este domínio.³⁶⁵ Entre outros, em Portugal destacam-se os nomes de Manuel Pedro Ferreira, Bernadette Nelson, Rui Vieira Nery, Manuel Morais e João Pedro d’Alvarenga.

Ao analisar as fontes discográficas cujos programas são exclusivamente constituídos com base no quadro da ‘música ibérica’, é possível identificar um conjunto de 42 edições, num tónico de crescimento pelas quatro fases cronológicas em estudo, paralelo ao que se verifica de uma forma genérica nesta discografia: um título na primeira fase, dez títulos na segunda, 12 na terceira e 20 na quarta e última fase. Destas 42 edições, 23 são de música para órgão, 15 são de polifonia vocal. Neste último núcleo predomina o repertório dos cancioneiros ibéricos dos séculos XVI e XVII. Cinco dessas 42 edições são dedicadas à canção galego-portuguesa, com destaque para as cantigas de Martin

³⁶⁵ No contexto académico têm-se multiplicado os projectos de investigação e iniciativas editoriais em torno do contexto específico da música ibérica que se reflectem na actividade artística e, por conseguinte, na gravação discográfica. Alguns exemplos reveladores são a criação das SMAI e SIMA, entre outros cursos de âmbito peninsular, o Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos, criado em 2012 ou a série bibliográfica *Iberian Early Music Studies* recentemente iniciada pela editora alemã Reichenberger, especializada precisamente no mercado da investigação em torno da música ibérica e que tem publicado títulos de diversos investigadores europeus. Em 2016, foi publicado o livro *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*, sob coordenação de Manuel Pedro Ferreira, reunindo um conjunto de capítulos de diversos musicólogos, como resultado de um projecto científico do CESEM: *Musical exchanges, 1100-1650: The circulation of early music in Europe and overseas in Iberian and Iberian-related sources* (FERREIRA 2016).

Codax e as *Cantigas de Santa Maria* compiladas por Alfonso X. A designação ‘música ibérica’ consolidou-se como uma marca que se tornou um cânone da prática de concerto e da produção discográfica em Portugal, desde as primeiras iniciativas na edição discográfica de música antiga até aos nossos dias. O primeiro título desta discografia a circunscrever esta relação peninsular é precisamente o mais antigo disco com repertório pré-romântico gravado em Portugal, *Organ Music of Spain and Portugal* (1957), do organista norte-americano Edward Power Biggs. No entanto, o chavão da ‘música ibérica’ só viria a ser utilizado pela primeira vez em edições fonográficas produzidas em Portugal com o disco *Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento*, dos Segréis de Lisboa, em 1974. Desde esse álbum até ao ano de 2015 mantém-se a edição regular de discografia centrada nesse contexto.

Se considerarmos os títulos das edições em estudo, a seguir a uma quantidade predominante de títulos com a designação de compositores ou da tipologia do repertório (por exemplo, «Carlos Seixas: Sonatas» ou «O Órgão de...»), o recurso à terminologia «música ibérica» ou a referência ao contexto peninsular é um dos principais chavões do núcleo de gravações dedicadas a repertório dos séculos XIV ao XVII (dez títulos com essa terminologia explícita). É inclusivamente uma marca no contexto do mercado consumidor de música gravada e do público de concerto, não apenas português e espanhol, mas também do resto da esfera internacional. Um exemplo é o facto de terem surgido diversas publicações e instituições dedicadas à divulgação e promoção da música ibérica desde a transição para o século XXI, conjugando também o contexto ibérico com o da América Latina. É o caso da The Iberian and Latin American Music Society, «the first and only organisation dedicated to the study, performance and promotion of Iberian and Latin American classical music in the UK»³⁶⁶, fundada em 1997 e com uma actividade regular de divulgação e publicação periódica de artigos e crítica musical em torno do património musical ibérico. Outro exemplo idêntico é a criação em 2001 da Foundation for Iberian Music do Barry S. Brook Center for Music Research and Documentation (New York).

Os programas cuja temática assenta no domínio da música ibérica têm surgido de uma forma regular e uniforme ao longo de todas as fases da produção nacional, formando

366 “‘The UK's most exciting music society.’ (Music & Vision)”, em: <http://www.ilams.org.uk>, último acesso a 24 de Janeiro de 2019.

um *corpus* sólido e que seria de todo incoerente, pelos argumentos acima expostos, dissociar numa análise ao repertório registado nesta discografia.

6.2.1.1. O repertório medieval

O repertório da Idade Média registado nesta discografia assume uma pequena parcela do universo de fontes em estudo, correspondendo a um total de 25 edições que, no entanto, reúnem um conjunto considerável de diferentes fontes musicais (apêndice 2: tabela 1)³⁶⁷. O repertório medieval gravado em Portugal consiste em três núcleos: o canto gregoriano, a canção trovadoresca e a música instrumental. O cantochão da tradição medieval é alvo de 15 edições, cinco das quais exclusivamente dedicadas a esse repertório, onde se destacam quatro edições gravadas pelo Coro Gregoriano de Lisboa para o catálogo da Decca. As fontes musicais consistem sobretudo em partes da missa, antifonas, responsório e outros cânticos do ofício, e também uma escassa quantidade de leituras gravadas. O repertório sacro medieval encontra-se, quase na sua totalidade, registado em uma gravação por fonte musical.

A canção galego-portuguesa (tabela 2) surge num total de 12 edições (seis das quais integralmente dedicadas a esse repertório), onde se destacam os grupos La Batalla e Vozes Alfonsinas, como os que se dedicaram mais regularmente a este repertório. Entre as obras gravadas destaca-se um registo mais constante de cantigas de Martin Codax (Séc.XIII) - em seis títulos, três deles monográficos, dois foram gravados pelas Vozes Alfonsinas³⁶⁸ e outro pelo grupo Sete Lágrimas³⁶⁹ -, canções extraídas da compilação das *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X “O Sábio” (em nove edições) e ainda um número escasso de registos de cinco canções do rei Dom Dinis (1261-1325).

A música instrumental medieval (tabela 3) encontra-se em menor quantidade, com apenas nove obras registadas, num total de 11 gravações, distribuídas por um pequeno conjunto de três edições, a cargo dos Segréis de Lisboa, La Batalla e Birundum.³⁷⁰

³⁶⁷ O apêndice 2 é constituído por um conjunto de tabelas com listagens do repertório gravado, com referência à edição em que se incluí cada registo e seus executantes. Uma vez que todas as tabelas referentes ao presente capítulo se encontram neste mesmo apêndice, doravante apenas me irei referir apenas à tabela em questão, sem a descrição do número de apêndice.

³⁶⁸ ID 348 e 349.

³⁶⁹ ID 273.

³⁷⁰ ID 19, 48, 315.

A reduzida discografia de música medieval é sintomática da influência preponderante que a investigação musicológica tem tido no decurso de toda a discografia de música antiga em Portugal. Além do universo limitado de fontes musicais conhecidas deste período, que condicionam a maior ou menor abundância de registos fonográficos em torno de determinado repertório, alguns dos principais contributos têm sido levados a cabo em projectos dirigidos por investigadores, sendo o caso mais óbvio a discografia do grupo Vozes Alfonsinas, liderado por Manuel Pedro Ferreira, um dos principais musicólogos especializados na música medieval.

6.2.1.2. A música dos séculos XVI e XVII

Em contraposição ao cenário de escassez de gravações de repertório medieval, a música do período renascentista apresenta um número de edições que revelam um maior interesse por parte dos intérpretes e editoras pela gravação deste repertório. No entanto, a escassez de fontes musicais de origem portuguesa do século XV repercute-se numa quantidade diminuta de repertório disponível para gravação, o que, por sua vez, se traduz na gravação residual de repertório português quatrocentista, apenas registando-se um pequeno conjunto de cinco obras de repertório litúrgico, gravadas pelas Vozes Alfonsinas em 2008³⁷¹. Desta forma, verifica-se um vazio entre o repertório medieval de fontes musicais compostas até ao início do século XIV e a viragem para o século XVI, em que há um novo fulgor com a polifonia renascentista que se reflecte numa maior quantidade de obras disponíveis e compositores conhecidos, bem como o consequente alargamento de repertório, nomeadamente no âmbito da música instrumental. Este contexto leva a que haja uma maior quantidade de intérpretes que se dedicam ao repertório dos séculos XVI e XVII, o qual consiste em um terço da discografia de música antiga produzida em Portugal, com um total de 105 títulos dedicados a este repertório, a partir de três núcleos principais: a polifonia sacra, as formas de música vocal profana, a música instrumental.

A música profana

Na música profana (tabela 4), as principais fontes gravadas consistem no repertório dos cancioneiros ibéricos dos séculos XVI e XVII, sobretudo selecções de

³⁷¹ ID 184.

vilancicos, romances e cantigas pertencentes aos cancioneiros de Elvas (ou Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia), de Belém, de Paris, de Palacio e da Biblioteca Nacional. O total de edições que reúnem obras deste repertório peninsular é de 30 títulos, sendo o Cancioneiro de Elvas a fonte musical revisitada de forma mais regular nessas gravações, com obras aí compiladas gravadas em dez títulos. Entre o repertório compreendido nas 30 edições referidas, há um conjunto que assume algum predomínio, configurando-se como composições de maior popularidade para diferentes intérpretes, e cuja circulação se mantém relativamente regular ao longo das quatro fases em estudo. São de salientar as seguintes:

- a. *Na fonte está Lianor*, cantiga preservada no Cancioneiro de Paris e cuja particularidade de se tratar de um soneto de Luís de Camões (c.1524-1580) acarreta um aliciente extraordinário do ponto de vista artístico e comercial. Surge gravada por sete vezes, a primeira no álbum *A Música no Tempo de Camões* pelos Segréis de Lisboa (1979), passando por gravações na década de 1990, entre as quais um disco para a Sony, pelo Huelgas Ensemble (1994), e em duas gravações publicadas em 2008 pela MU Records, no disco *Diáspora.pt* dos Sete Lágrimas e em *Antologia de Música em Portugal: Antologia Sonora* pelas Vozes Alfonsinas.³⁷²
- b. *Venid a sospirar al verde prado*, vilancico pertencente ao Cancioneiro de Elvas, também incluído no Cancioneiro de Belém, que foi gravado por cinco vezes. As primeiras duas gravações, respeitantes à versão compilada no Cancioneiro de Elvas, foram realizadas em dois LP dedicados a polifonia renascentista portuguesa gravados pelo Coro Gulbenkian, em 1967 para a colecção *Portugaliae Musica* (série Philips) e em 1976 para a Erato. Seguiu-se em 1988 uma nova gravação, desta feita a partir da versão preservada no Cancioneiro de Belém, editado por Manuel Morais nesse mesmo ano e gravado pelo seu agrupamento, Segréis de Lisboa, no álbum *Música Maneirista Portuguesa – Cancioneiro Musical de Belém*. Na transição para o século XXI surgem duas novas gravações que incluem este vilancico: em 1999, pelo Grupo Vocal Ad Libitum no CD *Quinhentos Anos de Poliphonia*

³⁷² ID 39, 136, 144, 184, 255, 272, 346.

Portuguesa; em 2001, na edição *La Mar de la Musica: Vilancicos e Música Instrumental nos Séculos XVI e XVII*, gravada pelas Vozes Alfonsinas.³⁷³

- c. *Senhora del mundo*, vilancico do século XVI de autor desconhecido, preservado no Cancioneiro de Paris. Encontra-se registado em cinco gravações, todas elas efectuadas a partir da década de 1990, sendo por duas vezes gravado pelos Segréis de Lisboa e outras tantas pelo Sete Lágrimas.³⁷⁴
- d. *Las tristes lagrimas mias*, vilancico do Cancioneiro de Elvas, cujo autor se desconhece. Foi alvo de quatro gravações, onde se incluem outros vilancicos e cantigas pertencentes ao mesmo cancioneiro. Os intérpretes são novamente o Coro Gulbenkian, nos mesmos dois discos em que se inclui a gravação de *Venid a sospirar...*, juntando-se-lhe uma gravação pelos Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa no álbum *Música Polifónica dos Séculos XVI, XVII e XVIII*, para a colecção *Lusitana Musica*, em 1977, e ainda os Segréis de Lisboa, no disco *La Portingaloise*, em 1994.³⁷⁵
- e. *Porque me não vês Joana*, vilancico de autor desconhecido, pertencente ao Cancioneiro de Elvas e que se encontra gravado em quatro edições, pelo Coro Gulbenkian (1967), pelo Grupo Vocal Feminino Harmonia, numa gravação editada pela EN (1973) e em duas gravações dos Segréis de Lisboa (1979 e 1994).³⁷⁶
- f. *Puestos están frente a frente*, um romance atribuído a Miguel Leitão de Andrade (1553-1630)³⁷⁷, gravado por quatro vezes, três delas pelos Segréis de Lisboa (1974, 1979 e 1994) e em outra gravação, *Meus olhos vão pelo mar* (1993), pelo grupo Concerto Atlântico (P. Caldeira Cabral), e cujo programa é maioritariamente dedicado a este repertório.³⁷⁸

Entre o restante repertório, gravado com menor regularidade (em muitos casos apenas uma gravação), contam-se vilancicos, romances e cantigas de compositores conhecidos, destacando-se os seguintes: Luys Milán (c.1500-c.1561), com 13 títulos com

³⁷³ ID 2, 31, 57, 134, 145.

³⁷⁴ ID 99, 175, 188, 272, 346.

³⁷⁵ ID 2, 31, 32, 99.

³⁷⁶ ID 2, 39, 99, 266.

³⁷⁷ Este romance tem sido, desde a década de 1990, atribuído a Miguel Leitão de Andrade (ou Andrada) pelo facto da única fonte conhecida desta obra se encontrar incluída no livro de sua autoria intitulado *Miscellanea do Sítio de Nossa Senhora da Luz do Pedrógão Grande*, publicado pela oficina tipográfica de Matheus Pinheiro no ano de 1629.

³⁷⁸ ID 19, 39, 87, 99.

gravações de composições profanas da sua autoria, nomeadamente *Falai miña amor* e *Perdida teñyo la color*, gravadas em mais de uma edição; Juan de Anchieta (c.1462-1523), Juan Vasquez (c.1500-c.1572), Alonso Mudarra (c.1510-1580), Jorge de Montemor (c.1520-c.1561), Filipe da Madre de Deus (c.1630-c.1690), António Marques Lésbio (1639-1709) e Gaspar Fernandes (1566-1629), do qual se registam seis gravações que incluem vilancetes da sua autoria enquanto mestre de capela das catedrais de Guatemala e Puebla (México). Verifica-se ainda um conjunto de vilancicos e cantigas de autores desconhecidos que têm uma maior circulação nesta discografia: *Cuidados meus tão cuidados*, *Todo prazer me desplaze*, *Já não podeis ser contentes* e *Não tragais borzeguins pretos*.

Além do repertório dos vilancicos, romances e cantigas dos cancioneiros ibéricos, a música vocal profana deste período inclui também, gravado em menor quantidade, repertório dentro da tradição do *tono humano* característico do século XVII em Espanha. As poucas gravações que se dedicam a este género profano datam da terceira e quarta fases em estudo, ou seja, da última década do século XX e dos primeiros 15 anos do século XXI, destacando-se sobretudo duas edições que prestam maior atenção a este repertório: *Cancioneiros Ibéricos dos Séculos XVI e XVII*³⁷⁹, de Jennifer Smith e Manuel Morais, onde se incluem *tonos humanos* da autoria dos compositores castelhanos José Marín (1618-1699), Juan Hidalgo de Polanco (1614-1685), e dois portugueses activos em Espanha, Manuel Correia (c.1600-1653), discípulo de Filipe de Magalhães (c.1571-1652) e mestre de capela das sés de Sigüenza e Saragoça (Espanha), e Manuel Machado (c.1590-1646), discípulo de Duarte Lobo (c.1565-1646), estabelecido em Madrid entre 1639 e 1646, como músico de câmara ao serviço de Filipe IV de Espanha, com obra preservada em algumas das principais fontes musicais de *tonos humanos*³⁸⁰; *En tus brazos esta noche*, um disco monográfico dedicado à obra de Manuel Machado, gravado pelo grupo Sete Lágrimas.³⁸¹

Um outro tipo de repertório vocal que pontualmente surge numa quantidade muito reduzida de edições diz respeito à música tradicional originária de diversas zonas geográficas da diáspora portuguesa (impulsionada através da Expansão Ultramarina a partir do século XV), com a gravação de canções tradicionais de Timor, Macau, África

³⁷⁹ ID 136.

³⁸⁰ Destacam-se entre as fontes que reúnem repertório vocal profano da autoria de Manuel Machado os cancioneiros de Claudio de la Sablonara e da Biblioteca Nacional de Madrid (NERY & CASTRO 1991).

³⁸¹ ID 202.

do Sul ou Moçambique, e o caso especial do México, através dos vilancetes de Gaspar Fernandes, acima referidos. Os registos dos poucos títulos que reúnem este tipo de repertório (cinco) foram realizados pelo grupo Sete Lágrimas, em três edições³⁸², e em dois discos dirigidos pela maestrina Teresita Gutierrez Marques, com o Coro de Câmara de Lisboa e o projecto Cantos da Lusofonia³⁸³.

O repertório secular dos séculos XVI e XVII aparece em primeiras gravações durante a primeira e segunda fases em estudo, sobretudo durante a década de 1970, em gravações do Coro Gulbenkian e dos Segréis de Lisboa. Numa primeira fase a música dos cancioneiros centra-se no Cancioneiro de Elvas, e a partir de 1979, com o lançamento do disco *A Música no Tempo de Camões* (Segréis de Lisboa), alarga-se a gravação de fontes para os cancioneiros de Paris e da Biblioteca Nacional. Desde então, muitas das obras registadas passam a figurar como repertório apresentado em programas de concerto e em gravações até 2015. A excepção a este âmbito cronológico de circulação deste repertório é a música preservada no Cancioneiro de Belém, pelo facto de este apenas ter sido transcrito e alvo de edição crítica em 1988, por Manuel Moraes. No entanto, como já referido anteriormente, nesse mesmo ano o mesmo intérprete e musicólogo viria a publicar com o seu grupo Segréis de Lisboa uma primeira gravação com obras extraídas desse cancionero, no disco *Música Maneirista Portuguesa*, sendo que desde então também este repertório passou a circular com maior regularidade em programas de concerto e gravação.

Há uma tendência comum a todas as fases históricas desta discografia, que é a de os programas com este repertório se centrarem maioritariamente em obras de uma mesma fonte. Simultaneamente, inclui-se muito deste repertório em programas com títulos e enquadramentos temáticos, que muitas vezes extravasam a esfera da música profana, conjugando-a com repertório vocal sacro e, em alguns casos, com música instrumental da mesma época. Por outro lado, trata-se de um repertório muito apelativo do ponto de vista comercial e patrimonial, o que suscitou em diferentes momentos a sua associação a efemérides da história de Portugal. Nesse sentido, verifica-se um adensar de edições com maior enfoque neste repertório em dois momentos. O primeiro diz respeito às *Comemorações do IV Centenário da morte de Camões*, em 1980, e para as quais os

³⁸² ID 271, 272, 346.

³⁸³ ID 281 e 185.

Segréis de Lisboa lançaram em 1979 o LP *A Música no Tempo de Camões* que teve um impacto assinalável no público nacional e internacional, como sublinha Rui Vieira Nery:

Teve imenso sucesso, teve muita repercussão crítica, [...] passaram a ser a música de fundo para todos os documentários e todos os filmes e todas as séries que queriam por um toquezinho histórico, lá vinha [essas gravações]. Marcaram muito. Para um público culto, que até aí não tinha a mínima noção do que seria a música portuguesa deste período, poder ouvir as músicas do Gil Vicente e do Camões era uma novidade. Era a banda sonora que faltava ao filme. Esses discos tiveram um grande impacto (E.17).

Um segundo momento de maior publicação deste repertório, associando-o a iniciativas político-culturais de maior investimento nesse núcleo e consequente circulação do repertório em novas edições, aconteceu na década de 1990, com o patrocínio de sete edições no âmbito das *Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*.

Além do núcleo da discografia portuguesa, o repertório profano renascentista dos cancioneiros portugueses tem sido alvo da atenção de intérpretes estrangeiros, como revelam as diversas gravações produzidas fora de Portugal que, apesar de não se enquadrarem no âmbito do presente estudo, revelam uma maior circulação deste repertório do que aquela que a discografia portuguesa por si só poderia sugerir.

Música religiosa: a polifonia sacra e o vilancico religioso

No domínio da polifonia sacra (44 títulos; tabela 5) destaca-se o repertório de compositores dos principais centros nacionais de prática polifônica dos séculos XVI e XVII: a escola da Sé de Évora, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e as Sés Catedrais de Lisboa e Braga.

O compositor cuja música se encontra mais vezes gravada no núcleo da polifonia sacra é Manuel Cardoso (1566-1650), com um total de 12 títulos que incluem o registo de diversos motetes, os *Magnificat de 1º tom* e *de 8º tom* e as missas *Miserere Mihi Domine*, *Tui Sunt Coeli*, *Philipina* e *Pro Defunctis*.

Também no contexto da escola da Sé de Évora, que é o principal centro de proveniência da polifonia sacra gravada, destaca-se um registo mais regular de motetes de Estevão Lopes Morago (c.1575-1630) e Estevão de Brito (c.1570-1641), cada um deles alvo de um álbum monográfico, pelo Grupo Vocal Olisipo. Da última geração de mestres de polifonia sacra provenientes da sé de Évora, activa na segunda metade do século XVII,

destacam-se as gravações de repertório da autoria de Diogo Dias Melgaz (1638-1700), incluída em dez edições, e de Francisco Martins (1617-1680).

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra encontra-se sobretudo representado pela obra de Pedro de Cristo (c.1545-1618), com destaque para os motetes e os vilancicos religiosos, distribuídos por um total de 17 edições.

A música sacra do século XVII cultivada por mestres formados pela escola de música da Sé de Braga encontra-se sobretudo representada pela obra de Pero de Gamboa (1563-1638) e do seu sucessor como mestre de capela da Sé de Braga, Lourenço Ribeiro (1610-1665), música essa disponibilizada em edição moderna entre os anos de 2004 e 2006³⁸⁴, e contando desde então com um total de cinco gravações dedicadas a repertório destes compositores.

Uma das características dos programas integralmente constituídos por música sacra é o cruzamento entre as duas principais formas da composição renascentista nesse domínio, a missa e o motete (13 edições). Além de a maior parte das edições que contêm música sacra renascentista incluírem motetes de um mesmo autor ou de diferentes compositores, conta-se um conjunto de oito edições exclusivamente dedicadas a esse mesmo repertório, onde se destaca um predomínio de obras de Pedro de Cristo, Manuel Cardoso, Diogo Melgaz, Estevão Lopes Morago e Francisco Martins.

No que diz respeito à missa, habitualmente incluída em programas conjuntamente com motetes, regista-se um total de 11 edições com gravações de missas completas, ou com todas as partes existentes conhecidas, sendo a *Missa Pro Defunctis* de Lourenço Ribeiro a única que foi gravada mais de uma vez. Este facto reflecte uma característica da discografia portuguesa que é a produção de registos inéditos do ponto de vista do repertório, aliciante numa perspectiva comercial, mas também como forma de alargar progressivamente o *corpus*, ou o catálogo, de património musical gravado.

Verifica-se, ainda, a gravação de partes de missas num número reduzido de edições e um conjunto de 16 títulos que conjuga o repertório religioso com música dos cancioneiros profanos. Outra característica, comum aos repertórios de outros períodos, é

³⁸⁴ ALVARENGA, João Pedro (ed.) (2004) *Pero de Gamboa (1563?-1638): Motetos*. Lisboa: Caleidoscópio – Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
ALVARENGA, João Pedro (ed.) (2006) *Lourenço Ribeiro: Missa pro defunctis*. Edição do autor.

a criação de programas que são concebidos intercalando a música sacra com repertório organístico (cinco títulos), numa perspectiva de replicação da prática da época.

O núcleo da polifonia sacra de origem portuguesa assume uma relevância particular na discografia produzida em Portugal, uma vez que foi gravado por coros e *ensembles* vocais com perfis muito variados: coros profissionais, como o Coro Gulbenkian; grupos especializados na interpretação do repertório renascentista, como os Segréis de Lisboa ou Sete Lágrimas e os grupos vocais Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, Grupo Vocal Olisipo, Eborae Musica e Capella Duriensis; e coros amadores como o Coral de São Domingos, o Coro da Sé Catedral do Porto ou os Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra. Paralelamente, tal como acontece com o repertório profano, a polifonia sacra de compositores portugueses dos séculos XVI e XVII tem sido também gravada por agrupamentos estrangeiros especializados neste repertório, sobretudo durante a década de 1990 e a primeira do século XXI. Entre esses intérpretes destacam-se gravações efectuadas por grupos com uma carreira internacional de grande sucesso como os The Sixteen (Harry Christophers), The Tallis Scholars (Peter Philips), A Capella Portuguesa (Owen Rees), The Choir of Westminster Cathedral (James O'Donnell), Pro Cantione Antiqua (Mark Brown), ou ainda o Huelgas Ensemble (Paul van Nevel), este último com gravações efectuadas em Portugal e editadas pela Sony³⁸⁵. Muitas dessas edições foram patrocinadas pelo plano de incentivo ao registo do património musical nacional promovido pela FCG ao longo das duas últimas décadas do século XX, a par com um conjunto de edições apoiadas no âmbito do programa da Lisboa'94 – Capital Europeia da Cultura.³⁸⁶

³⁸⁵ ID 255.

³⁸⁶ Duarte Lobo: *Requiem*, The Tallis Scholars (Peter Philips), Gimell, 1992, CDGIM 028, CD.
Frei Manuel Cardoso: *Requiem*, The Tallis Scholars (Peter Philips), Gimell, 1990, CDGIM 021, CD.
Holy Week at The Chapel of The Duke of Braganza, A Capella Portuguesa (Owen Rees), 1996, CDA66967, CD.
Manuel Cardoso / Duarte Lobo, The Sixteen (Harry Christophers), Collins Classics, 1994, 14072, CD.
Manuel Cardoso: Missa Miserere Mihi Domine / Magnificat, Ensemble Vocal Européen (Philippe Herreweghe), Harmonia Mundi, 1997, HMC 901543, CD.
Masterpieces of Portuguese Polyphony, The William Byrd Choir (Gavin Turner), Hyperion, 1986, CDA66218, LP.
Masterpieces of Portuguese Polyphony 2, The Choir of Westminster Cathedral (James O'Donnell), Hyperion, 1992, CDA66512, LP.
Masters of The Royal Chapel, Lisbon, A Capella Portuguesa (Owen Rees), Stephen Farr, Hyperion, 1994, CDA66725, CD.
Music from Renaissance Coimbra, A Capella Portuguesa (Owen Rees), Hyperion, 1994, CDA66735, CD.
Music from Renaissance Portugal: Polyphony from The Royal Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Cambridge Tavener Choir (Owen Rees), Herald, 1993, HAVPCD155, CD.
Music of The Portuguese Renaissance, Pro Cantione Antiqua (Mark Brown), Hyperion, 1994, CDA66715, CD.

De entre o repertório de carácter religioso, não exclusivamente litúrgico, sobressai o vilancico religioso, um género que coloca as formas do vilancico, da cantiga e do romance no contexto das igrejas e mosteiros do final do século XVI e durante a primeira metade do século XVII, em que «a temática característica dos seus antecedentes profanos reaparece a cada momento sob os mais remotos pretextos espirituais» (Nery & Castro 1991: 73). Especialmente representativa no que diz respeito a gravações de fontes deste género musical é a obra de Pedro de Cristo que num total de 17 gravações com música sua, além de nove dedicadas a polifonia sacra, conta oito edições que incluem gravações de vilancicos religiosos (*Ay mi Dios* (6) e *Es Nascido* (2)).

Um tipo especial de vilancico religioso é o vilancico negro (ou ‘de negro’, ou ‘guinéu’), associado ao período do Natal e Epifania, caracterizado pelo recurso a personagens negros, com texto em crioulo de português ou castelhano, entre outros dialectos, compostos pelos mesmos compositores responsáveis pelo restante repertório religioso que era praticado durante o ano litúrgico, e que assentam em:

argumentos por vezes recheados de alusões picarescas [...que] procuram reproduzir expressões típicas e temáticas habituais no discurso dos escravos africanos, em especial as referências ao Cristianismo como um espaço de libertação não só espiritual mas também terrena para os oprimidos pela escravidão (Nery 2015a: 108).

O repertório de vilancicos negros teve como um dos principais centros de actividade o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, casa mãe da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, preservando-se na biblioteca da universidade da mesma cidade os mais importantes manuscritos conhecidos. Parte desse *corpus* encontra-se registado num número reduzido de cinco títulos, com gravações entre os anos de 1988 e 2008, existindo apenas uma edição completamente votada a este repertório, associada à investigação de Jorge Matta em torno do manuscrito MM.50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que resultou na sua transcrição e edição crítica a par com uma gravação de uma selecção de vilancicos negros daí provenientes. A gravação esteve a cargo do Coro Gulbenkian, sob a direcção de Jorge Matta, no disco *Vilancicos Negros do Século XVII*.³⁸⁷

Rebelo & Melgás: *Sacred Choral Music from Seventeenth Century Portugal*, The Sixteen (Harry Christophers), Collins Classics, 1996, 14652.

³⁸⁷ ID 181.

No contexto da produção discográfica, inclusivamente à escala do mercado internacional, é possível constatar formas modelares de organizar os programas musicais de uma gravação para repertório de diferentes períodos e tipologias. No domínio da polifonia vocal dos séculos XVI e XVII, quer no repertório profano ou sacro, verifica-se que os programas gravados são maioritariamente dedicados a mais do que um compositor. Perante um universo total de 58 edições com polifonia vocal, contam-se apenas sete títulos dedicados a um único compositor. Outro aspecto que caracteriza uma quantidade significativa do repertório de polifonia vocal é a conjugação de música sacra com repertório de origem profana (16 títulos), que é uma prática comum a diferentes intérpretes, de enquadramentos diversos.

Esta prática centrada na criação de programas com música de diferentes compositores e contextos (religioso e profano), comum a outros repertórios da presente discografia, resulta, em parte, como reflexo das fontes musicais disponíveis que podem, em determinados períodos, ainda não constituir um conjunto suficientemente sólido de repertório de um único compositor que permita a preparação de um programa que preencha um disco, mas também estará relacionado com outras duas questões. A primeira reside no facto de uma grande parte da prática de concertos assentar em programas que seguem a mesma lógica de conjugar diferentes compositores, baseando-se em primeiro lugar numa temática ou enquadramento histórico-geográfico que lhes serve de base, algo que se replica numa grande parte dos programas (e títulos) das edições em estudo. Por outro lado, este tipo de fórmula de estruturar os programas é uma prática que surge desde as primeiras edições dedicadas a este repertório, sobretudo pelo Coro Gulbenkian para a colecção *Portugaliae Musica* (série Philips) e posteriormente para a Erato, bem como em alguns títulos dos Madrigalistas do Conservatório Nacional para a colecção *Lusitana Musica* – em contraposição, este *ensemble* vocal é também o primeiro a dedicar um disco de polifonia sacra a um único compositor, Pedro de Cristo³⁸⁸. Além da disponibilidade de fontes musicais e dos cânones de programação concertística que possam transitar e replicar na gravação, esse facto deve-se também a uma abordagem comercial no sentido de registar uma amostragem de nichos da música portuguesa até então disponível em edições modernas de partitura, nomeadamente se se considerar a natureza das colecções discográficas em que estas primeiras edições são publicadas – *Portugaliae Musica* foi um projecto da FCG em conjunto com importantes editoras estrangeiras, no sentido de

³⁸⁸ ID 46.

promover o repertório de compositores portugueses no mercado internacional; *Lusitana Musica* foi uma colecção editada com o propósito de divulgar à escala nacional, pela primeira vez, algum do repertório e património instrumental histórico português.

A música instrumental

A música instrumental dos séculos XVI e XVII (tabela 6) assume uma grande preponderância no domínio da produção discográfica, sobretudo se considerarmos o repertório para instrumento solo, que é predominantemente centrado numa grande quantidade de música para órgão. A música para tecla e para cordofones dedilhados foi particularmente desenvolvida a partir do século XVI através da atenção crescente de compositores e teóricos, em consequência dos avanços na construção e funcionamento técnico e sonoro dos instrumentos musicais que se dá no mesmo período. O *corpus* teórico ibérico dos séculos XVI e XVII, com tratados teóricos fundamentais (J. Bermudo, D. Ortiz, T. Santa Maria, L. Narvaéz, G. Baena, F. Correa de Araúxo) e as colecções de música elaboradas por compositores proeminentes (A. Cabezón, A. Valente), revela bem esse período de grande desenvolvimento da música instrumental.

O repertório para tecla caracteriza-se pelas formas ibéricas típicas deste período, nomeadamente o tento de meio registo³⁸⁹, a batalha³⁹⁰ e, em menor grau no que consta da presente discografia, os concertados, as fantasias, as glosas e as *diferencias*.

³⁸⁹ O tento, ou fantasia (como surge também em muitas das composições de compositores pioneiros neste domínio, como António Carreira), surge como um dos principais géneros instrumentais cultivados durante o século XVI e XVII na Península Ibérica, em especial na música de tecla. É uma forma de estrutura livre, que deriva do modelo do *ricercare* italiano do século XVI, e que tenderá para uma nova variante, o tento de meio registo, a partir do século XVII. O tento de meio registo surge como uma solução para explorar as características específicas do órgão ibérico, nomeadamente o teclado partido, uma ferramenta que permitia associar registos diferentes às duas metades do teclado (usando como ponto de separação o Dó³, até onde se estende a metade esquerda do teclado, começando a metade direita a partir do Dó^{#3}), por forma a criar um contraste que permitia destacar uma linha melódica contraposta à restante estrutura polifónica, o que garantia um maior carácter monódico e concertante às composições (Kastner 1976; Nery & Castro 1991).

³⁹⁰ A batalha é um género característico da composição musical para órgão na Península Ibérica no século XVII, que assentava num tipo de composição livre a partir do material motivico de uma *chanson* francesa de grande popularidade no século XVI, *Le bataille de Marignan* (também conhecida como *La Guerre*, composta por Clément Janequin (1485-1558). A *batalha* tinha um carácter representativo, marcado essencialmente pelo intuito de recriar de forma sonora o combate entre o bem e o mal e as sonoridades de uma batalha campal. Esse ideal era concretizado através da exploração da riqueza tímbrica dos jogos de registos específicos do órgão ibérico, nomeadamente através da utilização da trombeteria horizontal, bem como de outros registos palhetados e efeitos sonoros (como os registos de tambor, por exemplo), em contraponto com secções que privilegiavam os registos flautados, tornando possível concretizar esse contraste característico de uma batalha (Kastner 1976; Nery & Castro 1991).

O repertório organístico dos séculos XVI e XVII encontra-se preservado em gravação sonora num conjunto de 47 fontes discográficas, 35 programas inteiramente dedicados a música de órgão, 12 gravações que incluem música de órgão em programas mais abrangentes, a par com música sacra e/ou profana. Entre os compositores cuja obra para órgão foi regularmente gravada destacam-se três nomes: António Carreira (1525-1597), com um total de 27 títulos que incluem obras suas, incluindo um disco monográfico; Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-1635), também com 28 títulos, reunindo três títulos dedicados exclusivamente a repertório da sua autoria (selecções de obras da colecção *Flores de Musica*³⁹¹); Pedro Araújo, compositor cuja obra para órgão se encontra gravada num total de 26 títulos. Segue-se, com menor presença, repertório da autoria dos compositores portugueses Diogo da Conceição (1549-1597), Heliodoro de Paiva (c.1502-1552), António Correa Braga (fl.1695-1704) e dos espanhóis Francisco Correa de Araúxo (1584-1654), Pedro de San Lorenzo (séc. XVII) e Joan Cabanilles (1644-1712), cimentando assim o retrato sonoro de uma prática de composição não exclusivamente portuguesa, mas ibérica, que caracteriza este repertório. Deste último mestre organista espanhol destaca-se uma maior diversidade de formas musicais como as *pasacalles* ou formas de dança (nomeadamente na *Corrente Italiana*), a par com o tento e a batalha.

Do ponto de vista das formas musicais mais usuais, o tento e a batalha constituem-se como o principal *corpus* gravado no domínio da música ibérica para órgão dos séculos XVI e XVII, destacando-se de entre esse repertório uma maior atenção dada à gravação das seguintes composições:

a. Tento:

- António Carreira: *Segundo tento a quatro em Sol* e, sobretudo, *Tento sobre Con que la lavaré* (13 gravações); regista-se ainda uma quantidade considerável de gravações de fantasias da autoria de Carreira, cuja terminologia terá sido utilizada de forma permutável com a de tento para obras do mesmo tipo (destaque para *Fantasia a quatro de 1º tom* e *Fantasia a quatro de 8º tom*); e a *Canção a quatro glosada*, um dos principais exemplos de composição portuguesa no domínio da *glosa* e uma das obras mais gravadas em toda esta discografia (15 registos, onde se incluem ainda versões para *ensemble*), de forma transversal às quatro fases da discografia portuguesa.

³⁹¹ *Flores de Musica para o instrumento de tecla e harpa*, publicada em Lisboa, em 1620, é a mais antiga publicação impressa de música instrumental portuguesa conhecida.

- Manuel Rodrigues Coelho: 34 registos de tentos pertencentes ao seu livro *Flores de Musica*, com maior número de gravações do *Segundo tento de 2º tom* (em quatro títulos);
 - Heliodoro de Paiva: nove registos;
 - Pedro de San Lorenzo: *Obra de 1º tom de registo de mão esquerda* e *Obra de 1º tom de registo de mão direita*;
 - Sebastian Aguilera de Heredia: *Registo baixo de 1º tom*, *Tento de falsas de 6º tom*, e ainda outras obras sem caracterização de forma definida, apenas descritas como «obra de 'X' tom» - comum também ao repertório do compositor espanhol Antonio Brocarte (1629-1696);
 - Pablo Bruna (1611-1679): quatro edições com repertório para órgão da sua autoria, destacando-se o *Tiento de primer tono de mano derecha*, gravado em todas essas mesmas edições, ao qual se juntam outras quatro obras, três tentos e uma *Gaytilla de 6º tono con dos tiples*.
 - O tento de meio registo (31 registos) encontra uma maior representação nas composições de Diogo da Conceição (destaca-se o *Meio registo de 2º tom accidental*, gravado por oito vezes), Pedro Araújo, Francisco Correa de Araújo, os *Versos de meio registo de 1º tom* de Joseph Urros, a par com uma quantidade considerável de repertório de autores desconhecidos.
- b. Regista-se um total de 35 títulos de música para órgão que incluem o repertório da batalha, aos quais se junta ainda uma edição em CD, *Música Portuguesa para Tecla: Século XVI-XVII*, com a gravação da *Batalha de 6º tom* de Pedro de Araújo ao cravo, por Ana Mafalda Castro³⁹². Na discografia para órgão regista-se a seguinte distribuição de registos de batalhas:
- i. Pedro de Araújo: *Batalha de 6º tom* (9 gravações), a par com *Canção a quatro glosada*, trata-se da obra mais vezes gravada dentro da música ibérica para órgão dos séculos XVI e XVII;
 - ii. Diogo da Conceição: *Batalha de 5º tom* (9);
 - iii. António Correa Braga: *Batalha de 6º tom* (8);
 - iv. [Autor desconhecido]: *Batalha Famosa* (6);
 - v. [Autor desconhecido]: *Modo de batalha com suas tréguas* (3);
 - vi. Joseph Torrelhas: *Batalha de 6º tom* (2).

³⁹² ID 131.

vii. José Ximénez: *Batalha de 6º tom* (1)

Um género de menor implementação no panorama musical português, mas que se encontra representado na discografia em estudo é o repertório de concertados, uma forma de polifonia instrumental, entre quatro a seis partes para órgão, a partir de um *cantus firmus* de cantochão, cultivada sobretudo nas décadas de 1630 e 1640 pelos mestres do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (Nery & Castro 1991: 65). De um total de cerca de uma centena de obras deste tipo identificadas, as únicas que se encontram gravadas em disco pertencem a Gaspar dos Reis (?-1674), incluídas em cinco títulos com concertados e tenções da sua autoria.

As *diferencias* são a forma predominante da música para cravo e clavicórdio deste período registada em gravações, manifestamente em menor quantidade quando comparadas com o repertório do século XVIII. O principal compositor gravado ao cravo e clavicórdio é Antonio de Cabezón (1510-1566), cujo repertório, com maior consistência da *Pavana con su glosa* e das *Diferencias sobre Guardame las vacas*, encontra-se integrado em álbuns de programas representativos de um núcleo de repertório, e não da obra de um único compositor, como em *Música Española para Tecla de los Siglos XVI y XVII* (1971), gravado por Santiago Kastner ao cravo, onde além da música de Cabezón se incluem obras de Francisco Correa de Araúxo.³⁹³ Mas este repertório surge também em programas temáticos mais abrangentes, e não exclusivamente para instrumento solo, como é o caso do LP dos Segréis de Lisboa *A Música no Tempo de Camões*³⁹⁴ que inclui interpretações a solo de Rui Vieira Nery (cravo) de *Pavana con su glosa* e as *Diferencias sobre la Gallarda Milanese* de Cabezón e ainda uma versão ao clavicórdio de *Quiso nuestro Dios eterno*, um vilancete de autor desconhecido pertencente ao Cancioneiro da Biblioteca Nacional, que viria a ser novamente gravado em 1988, em novo disco dos Segréis de Lisboa (*Música Maneirista Portuguesa – Cancioneiro Musical de Belém*), desta feita ao cravo.³⁹⁵ Inclui-se ainda neste disco uma interpretação ao cravo do *Tento sobre Con que la lavaré* de António Carreira, contemporâneo de Cabezón e principal representante do repertório português para tecla no mesmo período.

Além da música para instrumentos de tecla, outras duas variantes do repertório instrumental dos séculos XVI e XVII que também são alvo da gravação e edição

³⁹³ ID 308.

³⁹⁴ ID 39.

³⁹⁵ ID 57.

discográfica são a música para instrumentos de corda dedilhada, em especial o alaúde, a viola de seis ordens e a guitarra (portuguesa e clássica), e ainda a música de conjunto. O repertório específico para corda dedilhada e para conjuntos instrumentais é manifestamente reduzido quando comparado com a música para tecla, fruto da escassez de fontes próprias. No caso da música portuguesa para instrumentos de corda dedilhada, deste período apenas sobrevive um tratado de Nicolau Doizi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, publicado em Nápoles em 1640 (Nery & Castro 1991: 69). Desta forma, o repertório português para corda dedilhada é, em parte, o mesmo que se verifica para a música de tecla, uma vez que muitas das colecções de música e tratados teóricos dos séculos XVI e XVII foram elaborados tendo em vista os instrumentos polifónicos de uma forma alargada – alguns dos principais exemplos são a *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo, o *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela, en el qual se enseña breuemente cantar canto llano, y canto de organo, y algunos auisos para contra punto* de Venegas de Henestrosa (1557), a *Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a três, y a quatro voces, y a mas* de Tomás de Santa Maria (1565), as *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón, compiladas por seu filho Hernando de Cabezón (1578), as *Flores de Música* de M. Rodrigues Coelho (1620) ou a *Facultad Organica* de F. Correa de Araúxo (1626).

O conjunto de gravações com repertório renascentista ibérico para instrumento de corda dedilhada consiste num total de 11 títulos, dos quais apenas dois são especificamente dedicados a repertório a solo: *Memórias da Guitarra Portuguesa* (2003) e *Labirinto da Guitarra/Antologia* (2013), de Pedro Caldeira Cabral³⁹⁶. As restantes gravações fazem parte de edições com programas mais abrangentes, como é o caso de gravações a solo de Manuel Morais (alaúde e viola de seis ordens) incluídas em seis discos, dois deles partilhados com o soprano Jennifer Smith (*A Voz e o Alaúde no Renascimento e Saudade, Amor e Morte*)³⁹⁷ e os restantes consistindo em quatro álbuns dos Segréis de Lisboa (*Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento; A Música no Tempo de Camões; Música Maneirista Portuguesa; Música para o Teatro de Gil Vicente (1502-1536)*)³⁹⁸. Seguindo o mesmo modelo, registam-se ainda interpretações de Nuno Torka Miranda (alaúde e *vihuela*) incluídas em dois discos de repertório para conjunto

³⁹⁶ ID 162 e 330.

³⁹⁷ ID 22 e 136.

³⁹⁸ ID 19, 39, 57, 175.

vocal e instrumental (*La Mar de la Musica*, das Vozes Alfonsinas, e *Tanta Guerra Tanto Engano*, com o projecto Iberiana)³⁹⁹.

O repertório renascentista ibérico registado nestes 11 títulos, especificamente destinado a cordofones dedilhados consiste maioritariamente em obras de compositores *vihuelistas* da segunda metade do século XVI, sobretudo os mestres espanhóis Alonso Mudarra (c.1510-1580), Luys Milán, Luis de Narvaéz (c.1500-1552) e Miguel de Fuenllana (c.1500-1579), com especial atenção dada à obra dos dois primeiros, sobretudo através de formas como a *diferencia*, a fantasia e o tento, bem como formas de dança, em especial a pavana. Além dos compositores de origem castelhana, dos portugueses aos quais à menção nas fontes da época (Alexandre de Aguiar, Peixoto da Pena, Domingos Madeira, Luís Vitória), apenas se regista a gravação de uma *Pavana e galharda de Alexandre* por Pedro Caldeira Cabral⁴⁰⁰, erradamente atribuída a Alexandre de Aguiar (fl.1576-c.1605), não se registando, em rigor, obras musicais destes compositores portugueses que tenham permitido, até 2015, a sua gravação sonora. Esta obra intitulada *Pavana e galharda de Alexandre* trata-se, na verdade, de uma *Pavana de Alexandre* (gravada sob essa atribuição por Manuel Morais em 1974)⁴⁰¹ e uma *Galharda*, pertencentes ao tomo *Tres libros de musica en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra (Sevilha, 1546) e indicadas pelo próprio como sendo da sua autoria, além de se dar um desajuste evidente entre a data da publicação e o período de vida de Alexandre de Aguiar (Morais 2004: 23).

Fruto da escassez de repertório, registam-se ainda interpretações de obras originalmente escritas para outras formações. É o caso das *recercadas* de Diego Ortiz (c.1510-c.1570) e de cantigas e vilancetes, como são exemplo interpretações de *Porque me não vês Joana*, por Manuel Morais⁴⁰², ou de repertório vocal profano de Pedro de Escobar, por Pedro Caldeira Cabral⁴⁰³.

No que diz respeito à música de conjunto e ao repertório que terá sido composto no contexto português, as dificuldades de identificação são ainda maiores do que se verifica com a música para corda dedilhada, uma vez que as principais fontes se encontram perdidas, nomeadamente a *Lyra de Arco* (ou *Arte de Rebequinha*) de Dom

³⁹⁹ ID 145 e 319.

⁴⁰⁰ ID 162.

⁴⁰¹ ID 22.

⁴⁰² ID-1979.

⁴⁰³ ID-2013.

Agostinho da Cruz, e a *Arte da viola de arco* de António Jacques de Laserna (Nery 1984). Este panorama torna ainda mais complexa a reconstituição de um repertório para diferentes tipologias de música de conjunto. Apesar de existirem diversas referências documentais que sugerem a prática regular de música para instrumentos de sopro (flautas, cornetas, charamelas, sacabuxas e baixões) e de corda (violas da gamba e harpa), são raros os exemplos de repertório para conjuntos instrumentais, estando as poucas obras que se conhecem desprovidas de qualquer «atribuição específica a este ou aquele instrumento em concreto mas manifestamente instrumentais na sua concepção» (Nery 2015a: 113). Consequentemente, a música de conjunto tem sido alvo de um reduzido número de gravações dentro do repertório renascentista português (11 títulos). Uma boa parte do repertório registado em interpretações de *consort* de violas, conjuntos de sopros, ou através da conjugação de instrumentos de ambas as famílias, resulta de adaptações de obras originalmente compostas para vozes (vilancicos e/ou vilancetes) ou para instrumentos a solo (órgão, cravo, alaúde ou *vihuela*), na mesma lógica de adaptação de um repertório polifónico versátil que anteriormente se verificou no domínio da música para cordofones dedilhados.

Os intérpretes que se dedicaram à inclusão de gravações de música para conjunto são agrupamentos independentes dedicados à interpretação de música antiga criados ao longo das diferentes fases dos 60 anos em estudo: os Menestréis de Lisboa, os Segréis de Lisboa, o Concerto Atlântico, as Vozes Alfonsinas, Iberiana e A Imagem da Melancolia, cujo o único projecto discográfico consistiu na gravação deste tipo de repertório, sob o título *A Arte da Usurpação: Polifonia Instrumental dos Séc. XVI e XVII*⁴⁰⁴. Neste disco inclui-se apenas uma obra de autores portugueses, uma versão para *ensemble* da *Canção a quatro glosada* de António Carreira, o que elucida muito bem a escassez de repertório português neste domínio, que ajuda a justificar a inexistência de edições exclusivamente dedicadas ao repertório nacional dos séculos XVI e XVII para conjunto instrumental. Assim sendo, grande parte das edições que incluem música para conjunto deste período consistem em programas temáticos com o repertório dos cancioneiros.

A discografia dos Segréis de Lisboa apresenta uma especial atenção dada à interpretação de música para conjunto, seja repertório originalmente concebido para esse efeito, ou adaptações de repertório para instrumento solo ou de cantigas profanas. Na sua discografia, exceptuando as edições dedicadas a repertório sacro e de música de salão do

⁴⁰⁴ ID 179.

século XVIII, os Segréis de Lisboa gravaram desde o primeiro disco (*Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento*, 1974) até ao último (*Música para o Teatro de Gil Vicente (1502-1536)*, 2006) um total de cinco edições que incluem repertório instrumental para conjunto de diferentes formatos. Incluem-se versões instrumentais de fontes dos cancioneiros profanos, como o vilancete *Oyuelos graçiosos* (em interpretações para flautas e viola da gamba baixo) ou *O mas dura que marmor a mis queixas* (consort de violas) no CD *Música Maneirista Portuguesa* (1988)⁴⁰⁵, *recercadas* de Diego Ortiz, o romance *Para quien crié yo cabelos* de Antonio de Cabezón (originalmente para instrumento de tecla), gravado por três vezes, a *Canção a quatro glosada* de A. Carreira e um *Tento de 4º tom* de Heliodoro de Paiva, registados no disco *La Portingaloise* (1994)⁴⁰⁶, ou ainda um conjunto de música de compositores desconhecidos, uma *Mourisca*, uma *Folia* e uma *Dança baixa*, no disco dedicado à *Música para o Teatro de Gil Vicente* (2006)⁴⁰⁷. Estas gravações dos Segréis de Lisboa, cujo repertório coincide com uma boa parte daquele registado pelos restantes intérpretes acima referidos, são o principal *corpus* de registos fonográficos deste repertório de conjunto.

6.2.1.3. Da viragem para o século XVIII até ao final do Antigo Regime

Ao longo da segunda metade do século XVII a música portuguesa sofreu um conjunto de transformações que reconfiguraram o contexto da sua prática e circulação. Após o desenvolvimento da música renascentista e maneirista, marcado por um enquadramento peninsular, e depois de um Primeiro Barroco na segunda metade do século XVII e primeiras décadas do século XVIII (ou «Barroco autóctone», como identifica Rui Vieira Nery), os cerca de 100 anos que se seguem desde meados de 1720 até à década de 30 do século XIX serão marcados por uma italianização dos modelos de prática musical (Nery 2015a). O panorama autónomo da música ibérica, com formas próprias e características de composição modal tradicional ainda enraizadas e alheio durante quase a totalidade do século XVII às revoluções nos modelos de composição operadas a partir do Barroco italiano no domínio da harmonia funcional e do contraponto, irá dissipar-se em prol da assimilação desses novos modelos europeus. As novas formas

⁴⁰⁵ ID 57.

⁴⁰⁶ ID 99.

⁴⁰⁷ ID 175.

do Barroco italiano, como a ópera, oratória, cantata, a sonata ou o concerto, surgem a partir do início do século XVIII.

Como refere Rui Vieira Nery,

O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é um dos que foi até hoje menos estudado na nossa História da Música, correspondendo em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o prolongamento das manifestações de um Barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII (Nery & Castro 1991: 79).

Para essa mudança de paradigma o reinado de D. João V, entre 1706 e 1750, tornou-se um ponto de viragem. Os modelos italianos foram introduzidos em Portugal por um conjunto de compositores que aprimoraram os seus estudos em Roma, regressando depois para assumir lugares de destaque nas principais estruturas musicais do reino no domínio da música eclesiástica, nomeadamente no Seminário da Patriarcal, instituído em 1713, vindo em 1716 a suceder a reforma da Capela Real para Sé Patriarcal. Entre esses compositores bolseiros destacam-se três nomes: António Teixeira (1707-1774), José Rodrigues Esteves (c.1700-c.1755) e Francisco António de Almeida (c.1702-c.1755).

Uma outra via através da qual se materializa a influência dos modelos e estilo italiano é através da contratação, em meados de 1719, de Domenico Scarlatti (1685-1757), como compositor do Rei, o que poderá ter assumido especial impacto na escrita de Carlos Seixas (1704-1742), organista da Sé Patriarcal no mesmo período, e cuja obra assume um espaço especial neste capítulo.

O repertório deste período é ainda marcado por uma maior quantidade de música instrumental, não apenas de tecla (no seguimento do que já acontece durante o século XVII) mas também música orquestral e para *ensemble*, e ainda pelo desabrochar da ópera em Portugal. Nesse sentido, os principais pontos de circulação desses géneros serão, por um lado, a orquestra da corte, a partir da segunda metade do século designada por Real Câmara, e, por outro, os teatros que irão surgir no século XVIII, onde serão apresentadas óperas, serenatas e outros géneros de música dramática (Ópera do Tejo, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Rua dos Condes, Academia da Trindade e, no último terço do século, os Teatros de Queluz, Salvaterra e Ajuda).

O reinado de D. João V (o “Rei Magnânimo”) é marcado por uma importante viragem na vida política, social e cultural portuguesa, no sentido em que é dado um termo definitivo às guerras com Espanha, ao mesmo tempo que se dá a descoberta do ouro do Brasil (Brito & Cymbron 1992). Deste modo, os seus sucessores, D. José I e de D. Maria I, darão continuidade ao desenvolvimento de um enquadramento colonial, especialmente no campo luso-brasileiro, que irá ter reflexos na música. A partir da segunda metade do século XVIII, os modelos assimilados do Barroco italiano irão conviver com novas formas autóctones do espaço cultural português (em especial a modinha, a cançoneta e o lundum), desta feita no contexto luso-brasileiro consequente da iniciativa colonial que marca a história de Portugal desde a segunda metade do século XVII até ao final do Antigo Regime.

O repertório português deste período configura-se como a maior percentagem no enquadramento histórico da música gravada nas 335 fontes discográficas em estudo, uma vez que se reúne num total de 145 títulos (45% do universo total de edições) com música composta no contexto português setecentista, podendo esta ser estruturada a partir dos seguintes núcleos: música religiosa, ópera e outros géneros musico-dramáticos, modinha e a música instrumental.

Como a tabela 14 permite perceber, num total de 133 títulos dedicados exclusivamente a um único compositor, há um conjunto mais numeroso de edições monográficas de compositores do século XVIII. Isso deve-se a dois factores, os quais estão directamente ligados à disponibilidade de repertório e a modelos editoriais. Por um lado, a natureza do repertório disponível e editado em partitura permite que seja possível realizar gravações dedicadas a géneros de repertório de um mesmo compositor, como música para tecla (Seixas, F. Xavier Baptista), quartetos (Almeida Mota) e aberturas de ópera (Sousa Carvalho). Outro factor é a maior dimensão de obras de géneros como a ópera e oratória (F. A. de Almeida, A. Teixeira, J. Almeida Mota) ou o caso da *Missa Grande* de Marcos Portugal.

Ao contrário do que acontece com a música dos séculos XVI e XVII, em que a maior parte dos programas são concebidos num enquadramento do repertório ao espaço e delimitação cronológica, como por exemplo «Música ibérica dos séculos XVI e XVII» ou «Música para tecla», numa boa parte da discografia de música instrumental do século XVIII os programas assentam num conjunto de repertório dentro de um mesmo género na produção de um compositor.

Música Religiosa

Ao contrário do que se verifica em relação à produção musical de períodos anteriores, em que a música sacra se encontra em maior quantidade, o repertório do século XVIII compreende um menor número de edições gravadas, registando-se um total de 37 títulos com gravações de música religiosa portuguesa (tabela 7).

No seio do repertório de âmbito religioso proveniente das formas específicas portuguesas o vilancico religioso mantém-se em uso até ao final do século XVII. No entanto, não subsistem fontes musicais desse repertório, sendo apenas conhecidos alguns libretos que demonstram já uma alternância de secções em recitativo (com a designação «recitado») e árias, secções corais e partes instrumentais, o que poderá já indicar uma evolução para a forma da cantata (Nery & Castro 1991). Nesse domínio as principais fontes dentro do contexto português residem num conjunto de 253 cantatas seculares e sacras compostas por Jayme de la Té y Sagáu (1684-1736), compositor catalão que viria a estabelecer-se em Lisboa de 1708 até à sua morte. Estas cantatas, cultivadas no domínio da aristocracia, assentavam numa escrita para uma ou duas vozes com acompanhamento de baixo contínuo, dentro de uma estrutura similar à das cantatas italianas, mas escritas em língua castelhana (Doderer 1989). No entanto, desse conjunto, que Té y Sagau faria imprimir entre os anos de 1715 e 1726 na sua própria tipografia, apenas uma única cantata sacra (designadas pelo próprio por *Cantatas Divinas*) foi alvo de gravação em toda a discografia em estudo, uma *Cantata à Santa Maria* gravada no disco *Sacred Music at the Court of King João V*⁴⁰⁸.

O repertório litúrgico do século XVIII permanece alicerçado em dois pólos: a missa e a música para o ofício. No entanto, a assimilação das inovações do Barroco leva a uma grande evolução para uma escrita assente no uso generalizado do baixo contínuo e orquestras de cordas, por vezes com o acrescento de partes para instrumentos de sopro, a par com o alargamento das partes vocais, com composições para dois, três e quatro coros e uma escrita concertante assente numa estrutura de solistas e *tutti*. Verifica-se, também, a tendência para a concepção de estruturas baseadas nos modelos da cantata e da ópera do século XVII, como os interlúdios instrumentais, recitativos, árias e partes para coro.

⁴⁰⁸ ID 156.

Entre o repertório gravado destacam-se as missas, os *Te Deum*, hinos, responsórios para o ofício divino e motetes, na tradição sacra romana, na linha de mestres como Orazio Benevoli (1605-1672) e Giacomo Carissimi (1650-1674). Os principais compositores no contexto da música sacra da primeira metade do século XVIII serão, por conseguinte, os bolseiros portugueses que haviam sido enviados para Roma, designadamente António Teixeira, José Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida, aos quais se junta o compositor italiano Giovanni Giorgi (1690-1762), estabelecido em Portugal, e Carlos Seixas. Estes compositores são autores de praticamente toda a música sacra da primeira metade do século XVIII registada em edições fonográficas gravadas e produzidas no nosso país.

A música sacra da autoria de António Teixeira encontra-se gravada num reduzido número de três edições, cada uma com uma obra da sua autoria: o motete *Gaudete astra*, o salmo *Nisi Dominus* e o responsório *Tanta grassabatur* para as Matinas de São Vicente.⁴⁰⁹ É curioso constatar que o *Te Deum* de Teixeira, uma das principais obras sacras da sua produção, nunca tenha sido alvo de uma gravação dentro da produção fonográfica portuguesa. A única gravação existente até 2015 foi gravada e editada em CD em 1992 pelo The Sixteen e The Symphony of Harmony and Invention (Harry Christophers), sob patrocínio da FCG.⁴¹⁰ Considerando o repertório sacro conhecido da autoria de Teixeira, é manifestamente escasso aquele que se encontra registado em edições fonográficas pela indústria nacional.

O mesmo acontece com a obra religiosa de Francisco António de Almeida, cuja oratória *La Giuditta*, provavelmente a sua obra sacra de maior envergadura, nunca foi alvo de uma gravação e edição em Portugal, tendo sido o único registo existente realizado no seio da indústria fonográfica estrangeira⁴¹¹. Tal como acontece com Teixeira, a música sacra de Almeida registada nesta discografia encontra-se em inferioridade quando comparada com as gravações dedicadas à sua produção operática. Contam-se seis edições com motetes, um *Magnificat* e um *Te Deum* da autoria de Almeida, este último consistindo na única edição integralmente dedicada à sua música sacra⁴¹².

⁴⁰⁹ ID 9, 156, 195.

⁴¹⁰ *António Teixeira: Te Deum*, The Sixteen, The Symphony of Harmony and Invention (dir. Harry Christophers), Collins, 1992, 13592, CD.

⁴¹¹ *Francisco António de Almeida: La Giuditta*, Lena Lootens, Francesca Congiu, Axel Köhler, Martyn Hill, Concerto Köln (dir. René Jacobs), Harmonia Mundi, 1992, HMC 901411.12, CD.

⁴¹² ID 199.

A obra de José Rodrigues Esteves encontra-se registada em nove edições, com uma predominância do motete *Pinguis est Panis*, alvo de quatro registos distintos e o hino *Regina Coeli*, também gravado em quatro fonogramas. Destaca-se ainda a gravação de árias pertencentes ao *Stabat Mater* e uma gravação da *Missa a oito vozes*⁴¹³.

De Carlos Seixas regista-se um total de 12 títulos com repertório sacro, entre os quais se contam três gravações da *Missa em Sol*, a par com gravações do *Tantum Ergo* e dos motetes *Hodie nobis*, *Ardebat Vincentius* e *Sicut cedrus*. Ao contrário dos motetes, que foram gravados em diferentes ocasiões nas quatro fases em estudo, a *Missa em Sol maior* foi registada em disco pela primeira vez em 1994⁴¹⁴, fruto do trabalho de investigação, transcrição e edição do musicólogo Rui Vieira Nery, que tornou possível a sua execução moderna.⁴¹⁵

Ainda dentro da produção musical de compositores da primeira metade do século XVIII inclui-se um conjunto de dois títulos com música sacra de mestres italianos ao serviço da corte portuguesa. Em 2000 o disco *Vésperas Joaninas*, com interpretações do Grupo Vocal Olisípo e David Cranmer, reúne repertório preservado em manuscritos no Arquivo da Sé de Lisboa e na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, da autoria de dois compositores do século XVII (Filippo Vitali e Giuseppe Belloni), mas conjugando três dos compositores activos ao serviço da corte de D. João V: Rodrigues Esteves, Ottavi Pitoni (1657-1743) e Giovanni Giorgi.⁴¹⁶ A obra sacra deste último, compositor italiano que esteve ao serviço da corte portuguesa como compositor da Patriarcal e da Capela Real entre 1725 e 1755, «foi um dos modelos fundamentais na composição de música sacra em Portugal no século XVIII» (Fernandes 2013: 39). Com uma vasta produção de repertório sacro que ultrapassa as três centenas de obras, destaca-se um conjunto de motetes para o Natal e a Páscoa gravado recentemente (Spadaro 2017). Apesar de um numeroso património do qual se preservam 326 partituras (manuscritos e cópias) na Fábrica do Arquivo da Sé de Lisboa, apenas se regista esta gravação monográfica da sua obra, uma selecção de nove motetes, num projecto discográfico enquadrado na investigação de doutoramento da musicóloga italiana Cristiana Spadaro⁴¹⁷ e gravado em

⁴¹³ ID 143.

⁴¹⁴ ID 93.

⁴¹⁵ Em 2003 surgiu uma segunda gravação, editada pela Portugaler, com interpretação do Coral Lisboa Cantat e dos Segréis de Lisboa, com os cantores solistas Jennifer Smith, Nicki Kennedy, Nicolas Domingues, Mário João Alves e António Wagner Diniz, sob a direcção de Manuel Morais [ID 161].

⁴¹⁶ ID 257.

⁴¹⁷ SPADARO, Cristiana (2017) *Os motetos de Giovanni Giorgi: edição crítica de vinte motetos compostos para a Basilica Patriarcal e Capela Real de Lisboa*. Universidade de Aveiro. Tese de Doutoramento.

2015 por solistas do Coro de Câmara da Universidade de Aveiro, sob a direcção de Spadaro e do maestro António Vassalo Lourenço.⁴¹⁸

O processo de italianização da cultura nacional iniciado por D. João V será perpetuado durante os reinados de D. José I e de D. Maria I na segunda metade do século XVIII. Desta forma, à primeira geração de compositores portugueses setecentistas irá juntar-se uma nova fornada que irá também desenvolver os seus estudos em Itália, desta feita em Nápoles. Entre esses compositores destacam-se os nomes de João de Sousa Carvalho (1745-1799) e Jerónimo Francisco de Lima (1743-1822), os quais viriam depois a ingressar no Seminário da Patriarcal, servindo de mestres a outros compositores, como António Leal Moreira (1758-1819), Marcos Portugal (1762-1830) ou João José Baldi (1770-1816).

O repertório sacro português da segunda metade do século XVIII e das primeiras três décadas do seguinte é marcado pela escrita em *stilo concertato* de solistas e coro, com acompanhamento instrumental, importada dos modelos italianos cultivados pelos mestres napolitanos, como Niccolò Jommelli (1714-1774) e David Perez (1711-1778). Deste último, o qual foi contratado por D. José I como mestre dos infantes e compositor da corte, cargo que ocupou entre 1752 e 1778, encontra-se o registo de apenas uma obra sacra na discografia portuguesa, a *Missa de Santa Joana*, gravada pelo Ensemble Joana Musica para a editora Numérica (2009).⁴¹⁹

O repertório sacro deste período alvo de gravação incide com especial enfoque nos dois *Te Deum* (para os anos de 1769 e de 1792) de João de Sousa Carvalho, num total de três gravações integrais, duas pelo Coro Gulbenkian (*Te Deum* de 1792) e um título com o *Te Deum* de 1769 pelo Coro Ricercare e o Arte Real Ensemble (Ketil Haugsand). O restante repertório regista-se em únicas gravações de cada obra, editadas em diferentes fases. A mais antiga gravação diz respeito à *La Passione di Gesù Cristo*, de João de Almeida Mota (1744-1817), gravada em 1969 pelo Coro e Orquestra Gulbenkian para a colecção *Portugaliae Musica*⁴²⁰, no mesmo período em que é gravado o *Te Deum* de Sousa Carvalho pela primeira vez. Segue-se um hiato até à década de 1990, período a partir do qual se dá uma nova atenção crescente a este repertório, com as restantes gravações dos *Te Deum* de Sousa Carvalho já mencionadas. Entre 1995 e 1997, os Segréis

⁴¹⁸ ID 253.

⁴¹⁹ ID 192.

⁴²⁰ ID 5.

de Lisboa, conjuntamente com o Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, gravaram dois discos inteiramente dedicados a repertório sacro setecentista, com primeiras gravações de composições de Luciano Xavier dos Santos (1734-1808), José Joaquim dos Santos (1747-1801) e a *Missa a quatro em Pastorale* de Sousa Carvalho.⁴²¹ Digno de destaque é também o registo da *Missa Grande* de Marcos Portugal, levado a cabo em 2009 pelo Coro de Câmara de Lisboa.⁴²² Ao mesmo tempo, alargou-se o registo de repertório sacro a responsórios, lamentações, lições e outras formas cantadas do ofício divino, com música de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira, João José Baldi e José Marques e Silva (1782-1837).

De entre o repertório sacro do século XVIII e início do XIX gravado em Portugal até 2015 destacam-se cinco obras de maior envergadura, que ocupam na integra uma edição, gravadas e editadas em fases distintas deste percurso histórico: *La Passione de Gesù Cristo* de Almeida Mota, gravada em 1969; os dois *Te Deum* de Sousa Carvalho, gravados em quatro edições entre os anos de 1970 e 2002; o *Te Deum* de Francisco António de Almeida, gravado em 2012; a *Missa Grande* de Marcos Portugal, gravada pelo Coro de Câmara de Lisboa em 2009. Nos casos de Almeida Mota e Marcos Portugal, estas obras são o único repertório religioso de cada um dos compositores que foi produzido em fonograma no nosso país. O restante repertório da autoria de Marcos Portugal na discografia portuguesa consiste em ópera, modinhas e uma *Sinfonia em Ré maior*, sendo que as gravações que existem publicadas com outras obras sacras da sua autoria, como as *Matinas do Natal*, as *Vésperas de Nossa Senhora* ou a *Missa a quatro em Fá maior*, foram gravadas e editadas fora de Portugal, em especial pelo Ensemble Turicum (Mathias Weibel e Luiz Alves da Silva) para editoras estrangeiras⁴²³. Por sua vez, além de *La Passione de Gesù Cristo*, as restantes edições com música de Almeida Mota em fontes produzidas em Portugal consistem em três gravações dedicadas aos seus quartetos para cordas e a uma cançoneta, *La pastorella mia*.

A discografia reunida permite constatar que o repertório sacro do século XVIII e inícios do XIX, apesar de ser um património com muitas fontes musicais ainda por registar em fonograma, foi sendo gravado ao longo de todas as fases em estudo,

⁴²¹ ID 117 e 125.

⁴²² ID 193.

⁴²³ *Marcos Portugal: Matinas do Natal (Rio de Janeiro, 1811)*. Ensemble Turicum (dir. Mathias Weibel & Luiz Alves da Silva), Paraty, 2012, TOCC0238, 2 CD;
Marcos Portugal: Vésperas de Nossa Senhora em Dó Maior; Missa a quatro em Fá Maior. Ensemble Turicum (dir. Mathias Weibel & Luiz Alves da Silva), Toccata Classics, 2014, TOCC0238, CD.

destacando-se, no entanto, um maior número de edições ao longo da quarta fase, com 18 títulos, o que demonstra um recente crescimento no sentido de alargar o repertório gravado neste domínio.

Ópera e outros géneros de música dramática

O repertório operático composto em Portugal encontra-se registado num total de 14 edições fonográficas (tabela 8), entre produções de obras completas e programas conjugando repertório de diferentes compositores dentro de uma mesma perspectiva temática.

Na primeira metade do século os principais compositores de ópera são Francisco António de Almeida, António Teixeira, Pedro António Avondano (1714-1782) e Luciano Xavier Baptista. Deste último, não se regista nenhuma gravação de repertório músico-dramático (em versões completas ou partes avulsas). O repertório operático de Francisco António de Almeida gravado até 2015 em Portugal assenta em três obras: *La Spinalba ovvero il vecchio matto* (1739), a única ópera sua que sobrevive completa; a serenata *Il Trionfo d'Amore*, composta em 1729; e uma cantata para soprano, cordas e contínuo, de título *A quel leggiadro volto*, gravada pela primeira, e única vez, em 2011, por Gemma Bertagnolli e o Divino Sospiro, sob direcção de Enrico Onofri⁴²⁴. Na mesma gravação regista-se ainda o único repertório de cariz operático da autoria de Pedro António Avondano gravado em Portugal, a partir de duas fontes preservadas na Biblioteca Nacional de Portugal: a *Scena di Berenice*, que poderá pertencer a uma ópera composta por Avondano em 1742 de título *Berenice*; e uma ária para soprano e orquestra de cordas, *Ah, non sai bella Selene*.

O terceiro compositor do qual se regista repertório operático em fonograma é António Teixeira, com gravações das duas óperas com textos em português de António José da Silva (1705-1739)⁴²⁵ para as quais Teixeira compôs a música: *As variedades de Proteu* e *Guerras de alecrim e manjerona*. A primeira foi alvo de uma gravação completa, por «A Escola de Rethorica, Metrica e Harmonia» (Stephen Bull), publicada no catálogo

⁴²⁴ ID 235.

⁴²⁵ António Teixeira compôs música para óperas com texto em língua portuguesa da autoria de António José da Silva (conhecido como “O judeu”), levadas à cena entre os anos de 1733 e 1739 no Teatro do Bairro Alto. De um total de oito óperas em português com textos de António José da Silva, preservam-se completos, com texto e música, os seguintes títulos: *As variedades de Proteu*, *Guerras de alecrim e manjerona* (estas duas com música composta por A. Teixeira) e *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*.

da PortugalSom⁴²⁶, enquanto que da segunda foram apenas gravadas, até 2015, três árias em dois discos da Orquestra Barroca do Amazonas dedicados ao repertório operático português e de autores italianos com influência directa no domínio da música portuguesa deste período (Perez e Jommelli)⁴²⁷.

A ópera e a música profana da segunda metade do século XVIII centra-se em dois géneros: a ópera e o repertório de modinhas e lunduns (o qual será analisado numa secção própria). Os principais compositores de ópera deste período são João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima e David Perez, aos quais se junta um compositor da geração seguinte, Marcos Portugal, cuja actividade se estende praticamente até ao limite cronológico estipulado para o repertório gravado nas fontes fonográficas em estudo. Contemporâneo de Marcos Portugal foi António Leal Moreira, com uma considerável produção no domínio operático, tendo sido director musical do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro Nacional de São Carlos. No entanto, isso não se traduz na produção fonográfica nacional, registando-se apenas uma gravação com uma cena, *Misera me – Ah cangiar non può d'affetto*, pertencente à serenata *Gli Eroi Spartani*, composta no ano de 1788⁴²⁸.

A única ópera de João de Sousa Carvalho gravada na sua versão completa foi *Testoride Argonauta*⁴²⁹, numa gravação que não se insere em produções nacionais, não se incluindo, por conseguinte, na discografia em estudo. Importa referir que alguma da produção operática de Sousa Carvalho conhecida encontra-se perdida. Como resultado, uma boa parte dos títulos com relação a repertório operático da sua autoria dizem respeito a aberturas de um conjunto de diferentes óperas (*L'amore industrioso*, *L'Eumene*, *Perseo*, *Penelope*), que foram sendo gravadas em discos dedicados a música orquestral, ao longo das diferentes fases da discografia portuguesa. O único título com partes vocais de música dramática de Sousa Carvalho, enquadrado na presente investigação, surge apenas em 2015, numa gravação da Orquestra Barroca do Amazonas realizada em Portugal, com uma ária interpretada pelo soprano Mariam Abad, *Se l'interno affano mio* da serenata *Alcione*.⁴³⁰ Até ao momento da redacção desta dissertação, em Portugal foi registada apenas uma gravação completa de uma obra músico-dramática da sua autoria, a serenata

⁴²⁶ ID 189.

⁴²⁷ ID 288 e 289.

⁴²⁸ ID 203.

⁴²⁹ *João de Sousa carvalho: Testoride Argonauta*, C. Rayam, D. Hennecke, E. von Magnus, L. Åkerlund, L. Meeuwssen, Orchestre Baroque du Clemencic Consort (dir. René Clemencic), Nuova Era, 1990, 2 CD.

⁴³⁰ ID 288.

*L'Angelica*⁴³¹, cuja edição (2016) ultrapassa o âmbito cronológico definido para esta investigação.

A obra de Jerónimo Francisco de Lima gravada resume-se a uma edição exclusivamente dedicada a este compositor, publicada em 2015, no CD *Rabbia, furor, dispetto*, do agrupamento Concentus Peninsulae (Vasco Negreiros) com o soprano Monika Mauch.⁴³² Trata-se de um programa que reúne aberturas de quatro óperas da sua autoria, *Enea in Tracia*, *Lo spirito di contradizione*, *La vera costanza* e *Teseo*, e ainda três cenas em recitativo-ária da última. A escassez de gravações de música dramática de Jerónimo Francisco de Lima, tal como acontece com outros compositores (por exemplo, G. Giorgi), não é resultado da inexistência de fontes para o efeito. Como salienta Vasco Negreiros nas notas à margem à gravação atrás referida, «deixaram-nos os copistas um total de 3.681 páginas de partitura de repertório dramático profano da sua lavra!»⁴³³.

O repertório operático da autoria de David Perez que subsiste até aos nossos dias resulta de partes de diferentes óperas, num total de três edições com selecções de árias e cenas das óperas *Demetrio* (as árias *Non vè più barbaro*, *Semplicetta tortorella*, *Io so qual pena sai* e *Nacqui agli affano in seno*), *Il Siroe* (*L'incerto mio pensiero*), *Zenobia* (*O almen qualor si perde*) e *Demoofonte* (*In te spero, o sposo amato*). Todos esses títulos encontram-se gravados em programas para soprano e orquestra com repertório de outros compositores, por vezes intercalado com repertório orquestral, como é o caso do *Concertino per il flauto traverso e stromenti* do próprio David Perez.

Marcos Portugal é o principal compositor de ópera em Portugal na viragem para o século XIX, com uma vasta produção. Ao longo dos últimos 20 anos têm-se intensificado os projectos de investigação em torno desta figura, nomeadamente com resultados palpáveis no domínio das publicações científicas, com diversas edições em livro sobre a sua obra⁴³⁴. Diversas óperas suas têm sido postas em cena em produções

⁴³¹ João de Sousa Carvalho: *L'Angelica*, Joana Seara, Lidia Vines Curtis, Fernando Guimarães, Maria Luísa Tavares, Sandra Medeiros, Concerto Campestre (dir. Pedro Castro), Naxos, 2016, 8.573554-55, 2 CD.

⁴³² ID 283.

⁴³³ Vasco Negreiros (notas à margem) in *Rabbia, furor, dispetto: Sinfonie ed Arie – Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822)*, Monika Mauch, Concentus Peninsulae (dir. Vasco Negreiros), Paraty, 2015, CD, [ID 283].

⁴³⁴ CRANMER, David (2010) *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM;

CRANMER, David (coord.) (2012) *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM;

MARQUES, António Jorge (2012) *A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM;

MARQUES, António Jorge (2012) *Marcos Portugal (1762-1830): 250 anos de nascimento*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM.

modernas, como por exemplo *Le nozze di Figaro* (Bampton Classical Opera 2010 e 2012; New York Opera Fest!, 2016), *Le donne cambiate* (Oeiras 2006; Rio de Janeiro 2008), *O basculho da chaminé* (TNSC, 2012; Teatro Ibérico de Xabregas, 2014; Ribeirão Preto, 2017). No entanto, esse interesse crescente não se reflectiu da mesma forma na produção fonográfica. Nesse domínio conta-se apenas uma edição de uma ópera ligeira, a farsa *Le donne cambiate*, gravada por um elenco de cantores portugueses (Ana Paula Russo, Ana Ferraz, Jorge Vaz de Carvalho, Luís Rodrigues, Alberto Lobo da Silva e Nuno de Villalonga) acompanhados pela City of London Sinfonia, sob a direcção de Álvaro Cassuto, numa edição da etiqueta estrangeira Marco Polo.⁴³⁵

Tendo em conta que a obra de Marcos Portugal se distingue sobretudo pela sua música operática e que, não considerando três gravações da abertura de *Il Duca di Foix* e uma da abertura de *La morte de Semiramide* (incluídas em programas de música orquestral), o seu repertório operático só está registado numa única edição, é curioso verificar que dentro do seu repertório gravado (em 13 títulos) predomina, em contrapartida, uma maior quantidade de interpretações de modinhas registadas em seis títulos. Este é um dado que revela um escasso investimento por parte da indústria portuguesa no domínio da produção fonográfica de ópera, o género que acarreta um custo de produção mais elevado, designadamente do ponto de vista da contratação de intérpretes e disponibilidade de espaços e agenda, que não tem sido um investimento que pareça interessar a editoras, produtores, instituições envolvidas e possíveis patrocinadores. Por conseguinte, no contexto da música composta em Portugal contam-se quatro gravações completas de ópera: duas de *La Spinalba* de Francisco António de Almeida, *As variedades de Proteu* de António Teixeira, *Le donne cambiate* de Marcos Portugal e *Antigono* de Antonio Mazzoni, um compositor que teve uma breve passagem por Portugal, tendo escrito duas óperas estreadas na Ópera do Tejo (entre elas *Antigono*), tratando-se por isso de uma obra concebida para o contexto português.⁴³⁶ A par destas quatro gravações, regista-se ainda a gravação integral da serenata *Il trionfo d'amore* de F. A. de Almeida.⁴³⁷ Assim sendo, o conjunto de gravações de óperas completas é de cinco obras em seis títulos. Considerando as editoras responsáveis pela publicação dessas gravações verifica-se que apenas uma, *As variações de Proteu*, esteve a cargo de uma editora ou etiqueta nacional, a PortugalSom, estando as restantes editadas pelo grupo

⁴³⁵ ID 146.

⁴³⁶ ID 7, 209, 189, 146 e 248.

⁴³⁷ ID 214.

Naxos (*La Spinalba* (2012), *Il trionfo d'amore* (2015), *Le donne cambiate* (2000, Marco Polo)), e por outras duas editoras estrangeiras, a Philips (*La Spinalba*, 1969) e a Dynamic (*Antigono*, 2013). Em contrapeso, praticamente todas estas gravações estiveram a cargo de intérpretes portugueses, ou activos no nosso país, exceptuando a City of London Sinfonia na gravação de *Le donne cambiate*.

O repertório de compositores portugueses no domínio da gravação de óperas completas revela uma aposta diferente do que acontece com programas no modelo do recital lírico (oito) – mais baratos de produzir – com selecções de cenas ou árias de óperas, onde surgem muitas partes de obras de compositores italianos estabelecidos em Portugal (como David Perez), bem como um número reduzido de árias portuguesas inseridas em programas maioritariamente constituídos por repertório do cânone internacional (W. A. Mozart, A. Scarlatti, G. F. Händel, etc.).

Música vocal de salão: Cantatas Humanas e Modinhas

O único género profano cultivado em Portugal durante a primeira metade do século XVIII fora do contexto operático são as denominadas *cantatas humanas* (cantatas seculares), dentro do mesmo modelo anteriormente enunciado para as *cantatas divinas* publicadas por Jaime de la Té y Sagau. Estamos aqui perante um repertório cultivado nos salões da aristocracia, que surge como um desenvolvimento do *tono humano* do século XVII, desta feita expandido-se através da fusão dos elementos da tradição musical da península ibérica com as inovações do Barroco italiano, numa estrutura de maiores dimensões, com andamentos contrastantes entre si. Por outro lado, este género pode ser visto como um preambulo para a prática de géneros de salão como a modinha, em voga a partir do último quartel do século XVIII. Estas *cantatas humanas*, apesar de se conhecer um conjunto considerável de fontes, apenas foram alvo de uma única gravação (tabela 9), num CD exclusivamente dedicado a esse repertório, pelos Segréis de Lisboa e os sopranos Ana Ferraz e Alexandra do Ó, onde, além de uma cantata de Té y Sagau (*Tiorba Cristalina*), se junta repertório de André da Costa (fl.1701-1722), Francisco José Coutinho (1680-1724) e Emmanuele d'Astorga (1680-1757).⁴³⁸

Os efeitos do novo contexto político e cultural de âmbito luso-brasileiro que se desenvolveu ao longo do século XVIII e até ao final do Antigo Regime, reflectem-se na

⁴³⁸ ID 127.

música sobretudo no contexto da prática de salão, em especial com a consolidação das formas da canção de câmara profana.

A partir da segunda metade do século XVIII e até ao final do âmbito cronológico do repertório em estudo (década de 1830), a música portuguesa não pode ser dissociada do panorama luso-brasileiro (num triângulo que abarca também as influências africanas), que caracteriza determinantemente os modelos de composição autónomos desse mesmo contexto, nomeadamente a modinha e o lundum. Este último era cultivado sobretudo no ambiente doméstico e nos salões da burguesia, consistindo num tipo de canção dançada «de sabor afro-brasileiro [...] explicitamente picante», caracterizada pelos ritmos sincopados e um carácter eminentemente sensual e exótico (Nery 2004: 42). A modinha constituiu o principal género de canção erudita de salão, ou cançoneta sentimental, nos meios urbanos em Portugal⁴³⁹ e no Brasil, entre o último terço do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, em sintonia com modelos idênticos do resto da Europa, como a *ballad* inglesa ou a *ariette* francesa. No entanto, no caso da modinha estamos perante um género com um perfume afro-brasileiro muito particular e cativante para o público Europeu – não apenas o português, como os testemunhos cristalizados no diário de William Beckford (1760-1844) permitem comprovar⁴⁴⁰. Assentava numa composição para uma ou duas vozes com acompanhamento instrumental, normalmente ao cravo, pianoforte ou guitarra (hispânica e portuguesa/inglesa), marcada «de forma indelével, como sucede com a generalidade das prática artísticas urbanas em Portugal e no Brasil, pela natureza multiétnica, multicultural e eminentemente mestiça de que se revestem todos os aspectos do quotidiano das grandes cidades luso-brasileiras de então» (Nery 2000: 11).

Da prática da modinha em Portugal surgem referências a partir de meados de 1770, sugerindo a sua génese no Brasil, a partir da fusão de influências resultantes do contexto do mercado de escravos brasileiro, entre portugueses e escravos negros, criando um género que aliava as danças africanas e os seus ritmos sincopados ao idioma musical

⁴³⁹ As temáticas e características de escrita poética e acompanhamento instrumental das modinhas, apresentam-se como claros antecedentes do fado, que começa a difundir-se a partir da terceira década do século XIX (Nery 2004)

⁴⁴⁰ «Quem nunca ouviu cantar modinhas ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos Sibaritas. São lânguidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso de enlevo e a alma anelasse despedir-se-nos do corpo para se unir àquilo a que mais queremos. Pueril e descuidadamente ganham-nos, sorrateiras, a alma antes que tenhamos tempo de a defendermos contra a sua enervante influência. Supomos estar a ingerir leite e estamos a ingerir veneno. Por mim, confesso, sou escravo das modinhas, e quando me lembro delas não posso com a ideia de abandonar Portugal» (Beckford 1983: 147).

européu, configurando assim um novo gênero importado do Brasil e cultivado nos salões frequentados pela alta burguesia e aristocracia em Portugal. A modinha difundiu-se em Portugal sobretudo a partir da viragem para o século XIX e até meados de 1840, através de um crescimento de publicações periódicas dedicadas à publicação deste repertório em partitura, em especial o *Jornal de Modinhas*, o *Jornal de modinhas novas dedicadas às Senhoras*, o *Divertimento musical* e *Collecção de modinhas*.

Este repertório encontra-se registado num total de nove títulos que reúnem uma vasta quantidade de repertório de modinha, cançoneta e lundum, com música de 33 compositores conhecidos, às quais se junta ainda um conjunto de canções de autores desconhecidos, perfazendo um total de 63 obras gravadas (tabela 10). Na sua maior parte, as gravações que incluem modinhas e lunduns consistem em programas complementados com repertório instrumental cultivado nos salões do final do século XVIII e início do XIX.

Os principais compositores registados na discografia portuguesa são Alexandre José Pires (17??-18??), António da Silva Leite (1759-1833), Manuel José Vidigal (c.1760-1827), José Palomino (c.1755-1810), José Francisco Leal (1792-1829), Joaquim Manuel da Câmara (c.1780-c.1840), Policarpo José António da Silva (1745-1803), José Maurício (1752-1815) e Marcos Portugal, o compositor com mais repertório preservado em gravações no domínio da canção de salão (seis composições).

Do ponto de vista da circulação do repertório nestas gravações destacam-se as seguintes canções: *Sussurrando amigas auras* de Alexandre José Pires, *Cruel saudade* de Manuel José Vidigal, *A paixão que sinto em mim* de José Maurício, *Você trata amor em brinco* e *Cuidados tristes cuidados* de Marcos Portugal.

Este repertório foi gravado pela primeira vez em 1973, ou seja, na primeira fase da história da indústria fonográfica de música antiga em Portugal, num título integralmente dedicado a modinhas, sob interpretações de Elsa Saque, Fernando Serafim e da cravista Madalena Van Zeller.⁴⁴¹ No entanto, e apesar da disponibilidade de fontes musicais, só a partir de 1994 (21 anos depois) é que voltam a aparecer, de uma forma mais consistente, novas gravações desse repertório em dois títulos dos Segréis de Lisboa especialmente dedicados à música de salão e ao repertório de modinhas, cançonetas e lunduns, explicito nos respectivos títulos: *Música de Salão do Tempo de D. Maria I:*

⁴⁴¹ ID 17.

Modinhas, Cançonetas e Instrumentais e Modinhas e Lunduns dos Séc. XVIII e XIX.⁴⁴² Durante a quarta fase em estudo (2000-2015) este repertório inclui-se em seis edições cujos programas apresentam formatos diferentes entre si. Por um lado, mantêm-se programas dedicados à música de salão - *The Enchanting Modinhas and the English Guitar, Sarau na Corte e Sementes do Fado* - ou ao contexto histórico em que a mesma foi praticada – *Música para D. João VI e D. Carlota*.⁴⁴³ Por outro lado, registam-se duas edições, ambas pelo grupo Sete Lágrimas, em forma de antologia da música vocal portuguesa (*Diáspora.pt* e *Terra*), onde se inclui algum deste repertório.⁴⁴⁴

A forma como este repertório de modinhas e canção de salão dos séculos XVIII e XIX se encontra distribuído na produção discográfica portuguesa permite concluir que, apesar da existência e identificação de fontes musicais disponíveis para a concretização de programas para gravação, só com um trabalho mais aprofundado de investigação (Rui Vieira Nery e Manuel Morais) e a interpretação dentro do circuito da música antiga (Segréis de Lisboa) e sucessiva apresentação em concerto, é que surge uma maior atenção em torno desse repertório.

Apesar das seis dezenas de canções gravadas nestas edições fonográficas as fontes musicais disponíveis deste repertório, entre manuscritos, cópias e edições de publicações periódicas da época, reúnem um vasto fundo musical que ainda aguarda um primeiro registo fonográfico, tal como acontece com grande parte do repertório português deste período.

Música instrumental

Em sintonia com o que acontece com os restantes géneros profanos e sacros, também a música instrumental irá sofrer transformações ao longo do século XVIII, nomeadamente através do aparecimento de novas formas que serão cultivadas pelos compositores portugueses, bem como pela criação de novas estruturas como a orquestra da corte (Real Câmara) e a prática de música de salão, o que irá beneficiar formas como as danças francesas (minuetes, sarabandas, contradanças, etc.) a par com as ibéricas (sobretudo a *folia*). Por outro lado, na senda da influência italiana, a tocata e a sonata irão assumir o lugar antes ocupado pelo tento no contexto da música para instrumentos de

⁴⁴² ID 100, 126.

⁴⁴³ ID 329, 342, 230, 187.

⁴⁴⁴ ID 271 e 272.

tecla, enquanto que a batalha irá cair em desuso durante a primeira metade do século XVIII.

A música para tecla setecentista (tabela 11) consiste no principal núcleo de repertório registado na discografia produzida em Portugal, mantendo-se presente desde as primeiras gravações (1957) até ao final do período cronológico em estudo (2015) de uma forma regular em todas as quatro fases, presente num total de 145 edições. Essa produção sistemática deve-se principalmente ao facto de uma grande parte desse repertório incidir na obra de Carlos Seixas, que se assume como um caso à parte no domínio do repertório. Contam-se 86 edições com repertório de Seixas, o que representa 40% das fontes que reúnem repertório nacional e 27% da totalidade de fontes fonográficas em estudo. Entre o referido universo de 86 títulos com música de Carlos Seixas, 28 são discos monográficos, exclusivamente dedicados a obras suas, com especial enfoque para o repertório de tecla: além do *Concerto para cravo em Lá maior*, e do *Concerto em Sol menor* que lhe é atribuído, foram gravados e/ou produzidos em Portugal entre 1957 e 2015 um total de 73 títulos com sonatas para tecla de Seixas, o que se traduz em 406 faixas de sonatas registadas, e 20 títulos que incluem tocatas para tecla. A obra de Seixas, como anteriormente enunciado, ocupa ainda um lugar de destaque no domínio da música sacra, com 12 títulos com repertório da sua autoria.

Os principais intérpretes a dedicarem-se a este repertório são os organistas e cravistas portugueses ou activos em Portugal de diferentes gerações - Antoine Sibertin-Blanc, Cremilde Rosado Fernandes, Simões da Hora, Gerhard Doderer, João Vaz, Rui Paiva e José Carlos Araújo -, com especial destaque para a discografia realizada por C. Rosado Fernandes, com um conjunto de quatro edições especificamente dedicadas a sonatas e tocatas de Seixas gravadas ao cravo, clavicórdio e pianoforte, e ainda para a gravação integral das sonatas para tecla por J. C. Araújo. A expressão da obra para tecla de Seixas reflecte-se ainda no interesse de intérpretes estrangeiros (Edward P. Biggs, Geraint Jones, Irmtraud Krüger, Dorthy De Rooij, Bernard Brauchli), tanto em programas com sonatas de Seixas a par com outro repertório de origem portuguesa, como em edições integralmente dedicadas a repertório de tecla de Seixas (P. Cochereau, H. Dreyfus, B. Brauchli, J. Sebestyen, J. L. Uriol, K. Haugsand).⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Além da discografia produzida em Portugal, desde a década de 1960 a obra para tecla de Seixas tem sido episodicamente gravada fora de Portugal e circulado em edições da diversa ordem. Entre os intérpretes que se interessaram por gravar este repertório fora do mercado nacional destacam-se: Winfried Wolf, Jean Guillou, Neil Roberts, Elena Polonska, Arturo Sacchetti, Janos Sebestyen, Bernard Brauchli, Janet

Paralelamente a uma discografia marcada por uma forte componente de uma prática interpretativa fundamentada em técnicas e instrumentos históricos, a obra de Seixas, fruto de uma maior circulação das edições críticas que foram sendo publicadas, nomeadamente por Santiago Kastner (e depois por Doderer e Alvarenga), tem sido apresentada em concerto e registada em gravações em interpretações ao piano, além de versões para guitarra. De entre o conjunto de gravações com este repertório interpretado ao piano (dez títulos), destacam-se os registos dos pianistas Tereza Vieira, Manuela Gouveia e Manuel Fernandes em programas monográficos, e ainda a inclusão de tocatas e sonatas de Seixas em programas com música de outros compositores, gravados por Sofia Lourenço, Luís Pipa, Maria Wandschneider, Filipe Pinto Ribeiro e Nancy Lee Harper. Regista-se ainda o caso particular da gravação de uma sonata e dois minuetes de Seixas por Abel Chaves no carrilhão de Mafra.

O repertório de tecla da primeira metade do século XVIII é absolutamente dominado pela música de Seixas (tabela 11). Além da sua obra, o restante repertório gravado resume-se a duas *Fugas em Ré menor e Lá menor* de José da Madre de Deus (?-17??) e uma *Sonata em Ré menor* de Jacinto do Sacramento (1712-fl.1730), compositor e organista do Convento dos Paulistas de Lisboa. Apesar de apenas lhe conhecermos esta sonata para tecla, a mesma foi registada em 11 gravações.

A segunda metade do século XVIII apresenta um quadro mais rico do ponto de vista da produção de diferentes compositores. Em todo o caso, bem mais reduzida na sua quantidade quando comparada com a produção de Seixas. Na música para cravo destaca-se o repertório da autoria de Sousa Carvalho, João Cordeiro da Silva (1735-c.1808), Francisco Xavier Baptista (17??-1797) e Pedro António Avondano, a par com gravações pontuais de sonatas e tocatas de compositores como António Leal Moreira e David Perez.

O principal compositor português deste período é, sem dúvida, João de Sousa Carvalho. Apesar de na sua obra se destacar sobretudo a produção no domínio da música sacra e de géneros operáticos, também se verifica algum repertório para tecla de sua hipotética autoria presente na discografia portuguesa. Das sonatas e/ou tocatas que lhe eram até há bem pouco tempo atribuídas, com base nas deduções de Santiago Kastner (Kastner 1941), verificou-se mais recentemente que apenas a Sonata em Ré Maior é efetivamente originalmente da sua autoria (Alvarenga 1995). Esse repertório encontra-se

Ahlquist, Zuzana Růžicková, Jacques Kauffmann, Felicja Blumental, Nicolau de Figueiredo, Anya Alexeyev, Débora Halász, Mariko Terashi, Elizabeth Lester, Richard Lester.

registado em nove edições com diferentes interpretações ao órgão, cravo, pianoforte e piano moderno.

Da música para instrumento de tecla de Cordeiro da Silva registam-se duas sonatas, gravadas em três fases diferentes, por Ruggero Gerlin, Cremilde Rosado Fernandes e Mário Marques Trilha, este último também responsável pelo único registo de um conjunto de 12 minuets do mesmo autor, no disco *Música para D. João VI e D. Carlota* (2008). A obra de Xavier Baptista para cravo consiste num conjunto de sonatas, as *Dodeci Sonate Variazioni, Minuetti per Cembalo*, preservadas na Biblioteca da Ajuda, integralmente gravadas em 1986 por Cremilde Rosado Fernandes, para a etiqueta PortugalSom.⁴⁴⁶ Além dessa gravação dee toda a colecção de sonatas, conta-se ainda três gravações: uma *Sonata em Sol menor* por Rosado Fernandes no disco *Música de Cravo Portuguesa do Século XVIII*; uma *Sonata Sol maior* por Rui Paiva e Isabel Serrano, num arranjo para cravo e violino, no disco *Música de Salão no Tempo de D. Maria I*, dos Segréis de Lisboa; e uma *Sonata em Mi maior*, numa interpretação ao piano por Nancy Lee Harper.⁴⁴⁷

Também as sonatas de Pedro António Avondano foram alvo de uma edição fonográfica a elas integralmente dedicada pela cravista brasileira Rosana Lanzelotte.⁴⁴⁸ Exceptuando essa edição, apenas se conta uma gravação de uma *Sonata em Dó maior* incluída no disco *Musique Portugaise pour Clavecin* gravada por Ruggero Gerlin para a colecção *Portugaliae Musica*.⁴⁴⁹

No domínio da música escrita originalmente para órgão, o repertório deste período representado nesta discografia é reduzido, sintomático de um campo do património musical português em que as fontes conhecidas não abundam. Assim, além de algumas sonatas, tocatas e discursos para órgão de autores desconhecidos, o repertório remanescente resume-se a um *Minuete em Ré maior* e uma *Sonata em Fá maior* da autoria de Manuel de Santo Elias (fl.1767), uma *Sonata em Sol Maior* de Francisco de São Boaventura, e *Versos* e um *Prelúdio* para órgão da autoria de José Marques e Silva, cuja obra foi alvo de um estudo aprofundado por João Vaz, responsável pelas gravações da

⁴⁴⁶ ID 54.

⁴⁴⁷ ID 43, 100, 312.

⁴⁴⁸ ID 171.

⁴⁴⁹ ID 223.

música para órgão e de parte do repertório sacro até agora preservado em disco da autoria deste compositor (Vaz 2009).

Além dos instrumentos de tecla, o restante repertório português para instrumento solo diz respeito a 11 títulos com música para guitarra. Por um lado, a guitarra portuguesa (ou inglesa), em gravações de Pedro Caldeira Cabral, Manuel Morais, e um título com interpretações de Ricardo Rocha. Por outro, a guitarra hispânica (clássica), em quatro edições de outros tantos intérpretes a solo: Paulo Pessoa, Pedro Ribeiro Rodrigues, Francesco Luciani e Carlos César da Cunha.

O repertório gravado nestas edições consiste em obras originalmente compostas para guitarra portuguesa e versões adaptadas de repertório originalmente escrito para tecla, nomeadamente sonatas de Carlos Seixas, que consiste no repertório gravado por Pessoa, Rodrigues e Luciani. A restante discografia, em seis títulos de Pedro Caldeira Cabral e o CD *Sementes do Fado* de Os Músicos do Tejo, que inclui interpretações a solo do guitarrista Ricardo Rocha, além de incluir um número reduzido de interpretações de música de Seixas para tecla, destaca-se por um pequeno núcleo de repertório de três compositores: António Pereira da Costa (c.1717-17??), com quatro gravações das *Serenatas I e IV* do conjunto de *XII Serenata's for the Guitar* da sua autoria, que se fizeram publicar em Londres em 1760; Manuel José Vidigal, com a *Marcha dos cavalinhos* e *Cotilhão* para guitarra solo e os seus seis minuets para guitarra e baixo contínuo, publicados em 1796⁴⁵⁰; e António da Silva Leite, com o registo de algum repertório pertencente aos seus *Estudos de guitarra em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento* (1795). Outro conjunto de repertório para guitarra da autoria de Silva Leite, desta feita com acompanhamento, é uma colecção de *Seis sonatas de guitarra, com acompanhamento de violino e duas trompas ad libitum; oferecidas a S. A. R. a Senhora D. Carlota Joaquina*, do ano de 1792, que foram alvo de um único registo, mais uma vez num projecto de P. Caldeira Cabral, para o disco *A guitarra portuguesa nos salões do século XVIII*⁴⁵¹, tratando-se neste caso de um tipo de repertório de câmara cuja formação instrumental sai fora dos cânones da sonata clássica da segunda metade do século XVIII.

⁴⁵⁰ VIDIGAL, Manuel José (1796) *Seis Minuettes para Guitarra e Baixo compostos por Manuel Joze Vidigal*, Lisboa: Real Fabrica da Muzica.

⁴⁵¹ ID 47.

Na música de câmara (tabela 12) destaca-se o caso particular do repertório de quartetos de cordas da autoria de João de Almeida Mota, num misto entre os modelos da música de câmara do Classicismo vienense de Joseph Haydn (1732-1809) e da escrita de Luigi Boccherini (1743-1805), modelos esses pouco cultivados em Portugal, sobretudo antes da queda do Antigo Regime. Almeida Mota, compositor que passou grande parte da sua carreira em Espanha, onde a par com uma vasta produção religiosa compôs um conjunto de 16 quartetos identificados, é o único compositor português a cultivar este repertório no âmbito cronológico desta investigação, fruto do contexto espanhol no qual viveu, como afirma Humberto d'Ávila:

As peças para instrumentos de arco de Boccherini, instalado em Espanha desde meados do século, tiveram papel indiscutível na incipiente música de câmara espanhola. Também Haydn, Pleyel e outros compositores em voga na época eram muito ouvidos na corte de Madrid, assim como os quartetos do italiano Brunetti, director musical do príncipe das Astúrias (Ávila 1996: 236).

Parte desse repertório encontra-se gravado em três edições que reúnem os quatro quartetos Op. 5 e os quartetos Op. 6 n.º 2 e Op. 7 n.º 3, 4 e 5.⁴⁵²

O restante repertório de câmara assenta em formas variadas, tipicamente na tradição do Barroco, resumindo-se a quatro programas de sonatas com acompanhamento instrumental, onde se incluem as já referidas sonatas para guitarra e contínuo, em projectos discográficos de Pedro Caldeira Cabral. Outros quatro títulos incluem sonatas para violoncelo de João Baptista Avondano (17??-1800), estando uma dessas edições dedicada exclusivamente a obras deste compositor, com um conjunto de dois duetos para dois violoncelos⁴⁵³. No domínio da música de câmara inclui-se, também, um número restrito de peças instrumentais no âmbito da música de salão, como minuets, sonatas, duetos e trios instrumentais de Pedro António Avondano, João Cordeiro da Silva e António Rodil (c.1730-1787), ou repertório para guitarra portuguesa de Manuel José Vidigal e de António da Silva Leite, integrados em três programas de modinhas, a cargo dos Segréis de Lisboa e do grupo Circa 1800 de Pedro Caldeira Cabral.

Dentro desse repertório instrumental de salão, destaca-se um conjunto de três séries de minuets para dois violinos (ou flautas) e baixo contínuo da autoria de Pedro António Avondano, denominados de *Lisbon Minuets* e impressos em Londres no final da

⁴⁵² ID 109, 114, 138.

⁴⁵³ ID 177.

década de 1760. Estes *minuetti* foram propositadamente compostos para os concertos que Pedro Avondano promoveu a partir de 1766 nas designadas Assembleias das Nações Estrangeiras, que tinham lugar na Casa da Assembleia do Bairro Alto, e que se constituíram como os primeiros concertos públicos, com acesso por subscrição, que terão tido lugar em Lisboa (Nery & Castro 1991). A primeira gravação deste repertório foi levada a cabo pela Orquestra de Câmara de Lisboa (Jorge Matta), registando apenas uma selecção de *Três Minuetos de Lisboa* (minuetes VII, XI e XVI), juntando-se na década de 1990 o registo de três minuetes (em Ré, Fá e Lá maior), integrado nos dois discos de música de salão gravados pelos Segréis de Lisboa. Em 2012 a investigadora Vanda de Sá publicou uma edição crítica de *14 Minuetti a due Violini, Trombe e Basso*⁴⁵⁴ que constitui parte do conjunto de 46 peças deste tipo que Avondano publicou nas três séries de *Lisbon Minuets*. Fica a faltar-lhes a devida gravação e edição fonográfica.

A música orquestral, presente em 24 gravações, assenta em três tipos de repertório (tabela 13): sinfonias, concertos para instrumento solista e aberturas de ópera. A inclusão das aberturas, pertencentes a obras de outros géneros (ópera e música sacra), justifica-se pelo facto de as mesmas apenas se encontrarem registadas em programas exclusivamente orquestrais. Nesse sentido, e seguindo um critério de análise do repertório nas fontes fonográficas e não apenas no plano da produção musical de diferentes períodos e compositores, esta discografia permite concluir que este repertório de aberturas se constituiu, desde a primeira fase, como um cânone do repertório orquestral do século XVIII. Revelador disso mesmo são os recorrentes títulos de edições fonográficas que se centram neste tipo de obras, como os seguintes exemplos: *Musique Portugaise pour Orchestre* ou *Orchesterwerke Portugiesischer Meister*, dois títulos gravados pela Orquestra Gulbenkian onde se conjuga repertório de sinfonias com aberturas de ópera; *João de Sousa Carvalho: Orchestral Works*, exclusivamente composto por aberturas de ópera e de três *Te Deum* de Sousa Carvalho; *Spanish and Portuguese Orchestral Music*, cujo programa conjuga duas sinfonias (de Seixas e Leal Moreira) com duas aberturas de ópera de Sousa Carvalho (*L'amore industrioso*) e Marcos Portugal (*Il Duca di Foix*).

Este repertório de aberturas resume-se a obras da autoria de quatro compositores portugueses: João de Sousa Carvalho, Marcos Portugal, Jerónimo Francisco de Lima e João José Baldi, com uma maior quantidade de repertório do primeiro. Assim, a música

⁴⁵⁴ Sá, Vanda de (ed.) (2012) *Pedro António Avondano, 14 Minuetti a due Violini, Trombe e Basso*. AvA Musical Editions.

orquestral de Sousa Carvalho assenta nas aberturas das óperas *L'amore industrioso*, *L'Eumene*, *Perseo* e *Penelope* e dos *Te Deum* de 1769, 1789 e 1792. Este repertório, sobretudo as aberturas de ópera, circula na nossa discografia de forma regular ao longo das diferentes fases, num total de dez edições, tanto em colecções discográficas de alcance internacional (*Portugaliae Musica*), como em gravações pontuais, sendo repertório que foi gravado por uma boa parte das orquestras presentes nesta discografia: Orquestra Gulbenkian, Ferenc Liszt Chamber Orchestra, Nova Filarmonia Portuguesa, Orquestra Clássica do Porto, Sinfonia B, Orquestra do Algarve, Orquestra Atalaya – Raízes Ibéricas.

De Marcos Portugal registam-se gravações de duas aberturas, pertencentes às óperas *Il Duca di Foix* e *La morte de Semiramide*, sendo esta última alvo de um único registo, pela Orquestra Clássica do Porto, ao passo que a abertura de *Il Duca di Foix* foi gravada por três vezes, dispersas entre a segunda e a quarta fases, sob a direcção de Manuel Ivo Cruz (Orquestra Filarmónica de Lisboa) e de Álvaro Cassuto (Nova Filarmonia Portuguesa e Orquestra do Algarve).

Dos restantes dois compositores foram gravados já na segunda década do século XXI primeiros, e únicos até ao momento, registos das sinfonias de abertura das óperas *Teseo*, *Enea in Tracia*, *La vera costanza* e *Lo spirito di contradizione* de J. L. Lima e de *La dama spirituoza* de Baldi.

Este repertório de aberturas serviu, por conseguinte, como um complemento para a constituição de um *corpus* de música orquestral portuguesa do século XVIII, ora conjugado com repertório de sinfonias, ora em discos com programas exclusivamente preenchidos por esse repertório. No total de 21 títulos com música orquestral portuguesa ou composta em Portugal, registam-se apenas seis títulos com programas onde obras de compositores portugueses estão intercaladas com música composta fora de Portugal, o que traduz bem a importância dada por intérpretes, produtores, editoras e outros agentes envolvidos, ao desenvolvimento de um fundo fonográfico do repertório nacional.

Ao contrário das aberturas operáticas, o repertório de sinfonias reúne um conjunto mais diversificado de compositores registados. A tabela 13 revela que uma boa parte deste repertório se encontra gravado por uma única vez, sendo os principais casos que contrariam essa tendência as sinfonias de Avondano e, sobretudo, as obras de Carlos Seixas, um dado sintomático da discografia de música instrumental do século XVIII em Portugal.

No domínio da composição orquestral, exceptuando os concertos para cravo (da sua autoria ou a si atribuídos) a obra de Carlos Seixas identificada até aos nossos dias resume-se a uma *Sinfonia em Si bemol maior* ao estilo da abertura italiana com uma sequência de andamentos rápido-lento-rápido, à qual se junta a *Abertura em Ré maior*, neste caso inspirada no estilo francês cultivado, entre outros, por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) e Georg Philipp Telemann (1681-1767). A *Sinfonia* de Seixas é a obra mais gravada dentro deste repertório, registada em dez títulos, com uma presença regular em todas as fases. Pelo contrário, a *Abertura em Ré maior* ficou apenas registada em três títulos. O segundo compositor cuja obra se encontra mais representada no domínio da música orquestral portuguesa é Pietro Giorgio Avondano, violinista genovês contratado como músico da Real Câmara durante a primeira metade do século XVIII, pai de Pedro António Avondano, ao qual estas sinfonias são muitas vezes atribuídas. Segundo a musicóloga Cristina Fernandes, essa atribuição será muito possivelmente incorrecta, sendo mais provável que as *Sinfonias em Ré maior* e *em Fá maior* da autoria de Avondano tenham sido compostas pelo pai:

Many scholars have attributed the *Symphonies in F* and *in D major* (identified on the scores simply as “by Avondano”) to Pedro António. However they were more probably written by his father Pietro Giorgio, for their style is closer to the Baroque language of the first decades of the 1700s.⁴⁵⁵

Estas sinfonias encontram-se registadas em três títulos: *Música Portuguesa do Século XVIII*, pela Orquestra de Câmara de Lisboa sob a direcção de Jorge Matta⁴⁵⁶ (ID-1985); e dois títulos gravados no ano de 2011, *Orquestra Barroca & Coro Casa da Música: Ao Vivo 2011* (ID-2011) e *1700: The Century of the Portuguese*, este último a cargo da orquestra Divino Sospiro (ID-2011).⁴⁵⁷

O restante repertório de compositores da primeira metade do século XVIII resume-se à *Sinfonia em Ré maior* de António da Silva Pereira e a *Sinfonia em Ré maior* de Cordeiro da Silva, ambas gravadas uma única vez, logo no início desta discografia, pela Orquestra Gulbenkian para os dois discos dedicados à música portuguesa para orquestra de cada uma das séries da colecção *Portugaliae Musica*.

⁴⁵⁵ Cristina Fernandes (notas à margem) in *1700: The Century of the Portuguese – P. A. Avondano – P. G. Avondano – F. A. de Almeida*, Gemma Bertagnolli, Divino Sospiro (dir. Enrico Onofri), Dynamic, 2011, CD, [ID 235].

⁴⁵⁶ ID 51.

⁴⁵⁷ ID 243 e 235.

No repertório orquestral do final do século XVIII e inícios do XIX que se encontra gravado, sobressai um conjunto de sinfonias de António Leal Moreira, às quais se junta um único registo da *Sinfonia em Ré maior* do seu contemporâneo Marcos Portugal. A obra de António Leal Moreira que se encontra registada é escassa, em parte por força da também reduzida quantidade de fontes existentes. O principal núcleo de repertório gravado da sua autoria reside precisamente em três sinfonias: a *Sinfonia em Ré maior*, para duas orquestras, gravada uma única vez, pela Orquestra Gulbenkian em 1969, e as *Sinfonias em Ré* e *Si bemol maior*, gravadas por duas vezes cada.

O repertório de concerto para instrumento solista e orquestra é aquele com menor número de obras e compositores registados. No entanto, nem por isso o número de edições com obras deste tipo é inferior ao que acontece com o restante repertório. Isso deve-se, essencialmente, à especial atenção dedicada à obra de Seixas, nomeadamente o seu *Concerto para cravo em Lá maior*, o qual se encontra registado por dez vezes, num total de oito edições. As edições dedicadas a este concerto estão a cargo de intérpretes com perfis muito distintos, constituindo-se esta obra como uma das que abarca um conjunto mais alargado de abordagens interpretativas no seio desta discografia. Contam-se registos a cargo de artistas integrados no domínio da interpretação histórica, como José Luís González Uriol e os Segréis de Lisboa (2002), a Orquestra Barroca Casa da Música (2009), Ketil Haugsand e a Orquestra Barroca da Noruega (1994), ou a primeira gravação da obra, por Ruggero Gerlin e a Orquestra Gulbenkian (1966), a par com gravações de versões para guitarra (Artur Caldeira) e orquestra, ou ainda para órgão (Rui Paiva), em gravações por uma orquestra com instrumentos modernos, a Orquestra Atalaya - Raízes Ibéricas (2004), e ainda uma outra gravação da mesma orquestra, desta feita numa versão com piano (Christina Margotto, 2011). A este concerto junta-se um *Concerto em Sol menor para cravo* atribuído a Carlos Seixas, gravado por três vezes.

O restante repertório de concertos consiste em duas obras de David Perez, Gaetano Maria Schiassi (1698-c.1754), compositor italiano que se estabeleceu em Portugal a partir de 1734, dois concertos de José Palomino, violinista espanhol que cedo se estabeleceu em Portugal como músico da Real Câmara, e ainda um *Concerto para violoncelo* composto por Policarpo José António da Silva. Cada uma destas obras foi alvo de uma única gravação, todas elas registadas pela Orquestra Barroca do Amazonas em dois discos

com programas dedicados a música operática e repertório instrumental concertante do final do Antigo Regime.⁴⁵⁸

Apesar de à primeira vista o número de edições de música composta em território português no século XVIII, e até ao dealbar do século XIX, poder sugerir uma maior quantidade de repertório em relação ao que acontece com os séculos XVI e XVII, a verdade é que se verificam ainda muitas lacunas entre o património musical conhecido em partitura e aquele que se encontra registado em fonograma, uma vez que uma quantidade considerável das gravações de música do século XVIII dizem respeito um mesmo núcleo de repertório: a obra de Carlos Seixas. Este é um caso isolado na música deste período no que se refere à existência de diversas gravações em torno de um mesmo repertório ou de uma mesma obra, quando comparado com o restante repertório que, tirando o caso de algumas aberturas de Sousa Carvalho, consiste praticamente em uma, ou pouco mais que uma gravação de cada obra.

Por outro lado, a música de compositores estrangeiros (sobretudo italianos) activos em Portugal durante o século XVIII é ainda um campo pouco trabalhado no domínio da produção fonográfica, sendo que os esforços nesse sentido têm aumentado ao longo da última fase em estudo. O único caso durante as últimas três décadas do século XX é a gravação de algumas obras para órgão de José Totti (c.1751-c.1832) em 1994, por Gerhard Doderer, um exemplo que consiste uma gota num oceano que só no início do século XXI tem sido alvo de uma atenção mais consistente por parte de musicólogos e intérpretes.

A análise do repertório português registado e da sua distribuição por toda a discografia produzida em Portugal, demonstra um interesse evidente em cobrir o máximo de repertório possível. Este é um facto que é cultivado tanto por músicos, como por produtores e musicólogos, e que se encontra directamente relacionado com outra premissa comum à produção fonográfica: o interesse constante em realizar primeiras gravações de repertório inédito e que está, por sua vez, relacionado com a divulgação do património, musical e instrumental. Trata-se, no entanto, de uma abordagem, artística e editorial, comum ao mercado fonográfico à escala internacional, não sendo exclusivo do mercado português. São várias as colecções e etiquetas criadas nos principais mercados

⁴⁵⁸ ID 203 e 288.

internacionais que se dedicam especialmente a repertório inédito ou de menor circulação. O próprio público consumidor tem um interesse especial por obras em primeiras gravações, muitas vezes também potenciado pela própria crítica especializada (Symes 2004). Esse interesse traduz-se na venda de discos, na popularidade que determinadas edições, repertório e intérpretes, ganham dentro de um nicho do mercado da própria música antiga, e no interesse que mesmo as grandes editoras têm dedicado a repertório menos divulgado, como forma de fazer face a um mercado saturado por gravações recorrentes de obras mais conhecidas.

No caso específico do contexto português, João Pedro d'Alvarenga salienta a importância, para o meio artístico e comercial, de uma primeira gravação de um determinado instrumento ou repertório:

Os músicos parece-me que sentem, desde sempre, um espírito de missão em torno da divulgação e registo do património. Ao mesmo tempo, também é comercialmente mais apelativo para músicos e editoras gravar não só repertório inédito, mas também instrumentos que nunca foram gravados. É um argumento importante quando se propõe um apoio a uma instituição (E.9).

Por sua vez, João Vaz destaca também o facto da investigação musicológica ter uma importante influência sobre essa perspectiva de registar novo repertório: «Em relação àquilo que eu produzi, normalmente incidiu sobre repertório inédito. E aí está talvez a tal faceta de musicólogo» (E.11).

Nesse sentido, é normal que se registem muitas primeiras (e únicas) gravações de diversas obras, como se conclui ao longo das últimas páginas, o que é comum a todos os períodos históricos em análise. Em contraposição, verifica-se um conjunto de obras de diferentes géneros (atrás enumeradas) que circulam com maior regularidade em diferentes gravações, como uma espécie de *hits* mais populares dentro do repertório português dos séculos XVI, XVII e XVIII. É o caso de algumas obras de Carlos Seixas para tecla, de alguns vilancicos mais conhecidos, bem como algum repertório de órgão. Neste último caso importa salientar que, de uma forma geral, o repertório para órgão, estendendo-se não só aos séculos XVI e XVII como também ao século XVIII, encontra-se distribuído por gravações efectuadas numa dinâmica regular ao longo das quatro fases delineadas entre 1957 e 2015, salientando-se a particularidade de a mais antiga gravação desta discografia ser precisamente de repertório organístico (E. P. Biggs, 1957) e de em 2015 terem sido publicadas duas novas edições de música para órgão.

A lógica de catálogo, evidente na produção nacional, marcada por uma preocupação de registar repertório inédito, ligada simultaneamente aos resultados da investigação musicológica, leva a uma adaptação do repertório gravado de acordo, não apenas com o mercado nacional, mas também com o repertório português que circula no contexto internacional. Um exemplo é a música de Duarte Lobo, que foi desde meados da década de 1980 alvo da atenção de vários intérpretes internacionais e que, desde então, passou a circular em diversas gravações por esses mesmos artistas, publicadas por grandes editoras internacionais, nomeadamente a *Missa Pro Defunctis*. No entanto, esta obra só foi gravada integralmente em Portugal em 2015, pela Capella Duriensis, curiosamente também para uma editora internacional (Naxos)⁴⁵⁹. Isso acontece, principalmente, com a circulação do repertório de maior envergadura. São poucos os casos de obras sacras de maiores dimensões (missa e oratória), sinfonias ou óperas, gravadas por mais de uma vez na discografia portuguesa. Em resposta a essa lacuna, ao longo das duas primeiras décadas do século XXI, a nova geração de intérpretes-musicólogos que se encontra activa, conjuntamente com a geração que transitou do século XX, têm levado a cabo diversas iniciativas de gravação de repertório de maiores dimensões, nomeadamente do século XVIII, com grandes exigências do ponto de vista de recursos financeiros e artísticos. São exemplo as gravações de repertório operático de Francisco António de Almeida, pel'Os Músicos do Tejo, do *Te Deum* do mesmo compositor, pelos grupos Flores de Música e Capella Joanina, excertos de óperas de Jerónimo Francisco de Lima gravadas pelo Concentus Peninsulae em 2015, três gravações da Orquestra Barroca do Amazonas com selecções de árias e cenas de óperas de compositores activos em Portugal no final do Antigo Regime, e ainda dez edições com música orquestral gravadas entre 2000 e 2015 - especialmente significativo considerando que se trata de pouco menos de metade do total de gravações com repertório orquestral português (23 edições).

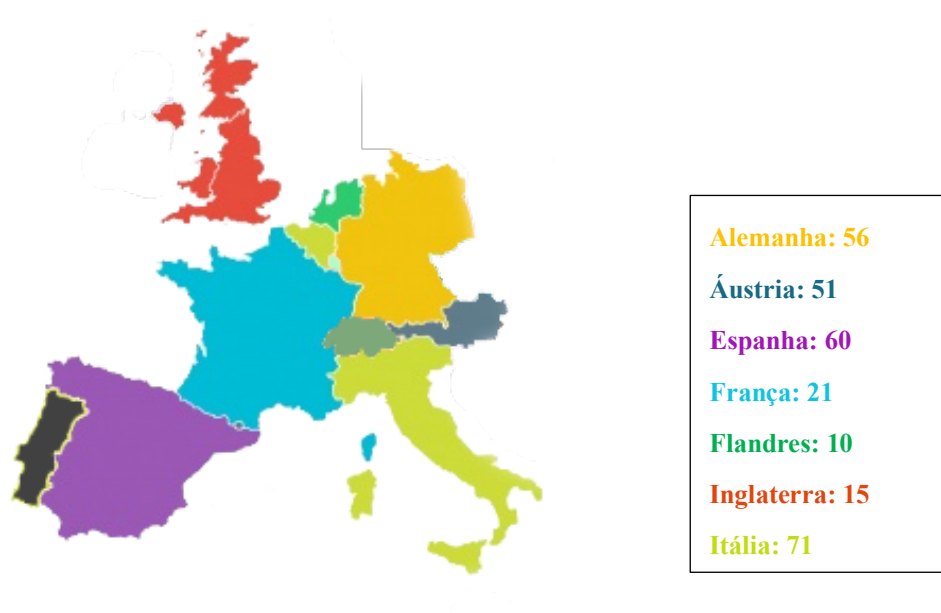
6.2.2. Música estrangeira

O repertório gravado na discografia em estudo caracteriza-se por uma forte percentagem de música de origem portuguesa, presente em 67% (224 títulos) das fontes fonográficas em estudo. No entanto, a quantidade de repertório de origem estrangeira, ou

⁴⁵⁹ ID 247.

mesmo não ibérica, assume um núcleo significativo, verificando-se um total de 272 edições com música estrangeira e 217 que incluem música não originária da península ibérica.

Entre os diferentes países de origem do repertório estrangeiro gravado, além da música de compositores espanhóis dos séculos XIII ao XVIII já analisada no quadro ibérico no capítulo 6.2.1.2, destacam-se os principais centros da composição musical renascentista (França, Flandres e Itália), a música alemã e italiana do Barroco e a música germânica do século XVIII.



Mapa 1: Número de edições com repertório de países estrangeiros

O mapa 1 sintetiza a expressão dos diferentes países estrangeiros na discografia em estudo, contabilizando-se as edições onde se incluem uma ou mais obras de cada território, o que resulta, por vezes, na coexistência de repertório originário de diferentes países numa mesma edição.

A música medieval (tabela 15) de autores alheios ao contexto da canção galego-portuguesa resume-se a um conjunto de sete composições, cada uma gravada apenas por uma vez, incluídas em dois CD com programas de música trovadoresca, publicados em 2000 e 2002. Este repertório resume-se a quatro canções do contexto da tradição musical al-Andalus, duas canções na forma da *ballata* do *Trecento* italiano, da autoria de Francesco Landini (c.1325-1397) e Giovanni da Cascia (fl.1340/1350), e uma cantiga de Conon de Béthune (c.1160 - 1219), poeta e troveiro francês.

6.2.2.1. Renascimento

A música do Renascimento europeu, extra peninsular, incluída nos programas gravados assume-se, na sua maior parte, como uma forma de enquadrar o repertório com a prática da época, não circunscrita a uma delimitação territorial. Ao mesmo tempo, a conjugação entre repertório português, ou ibérico, e estrangeiro permite salientar determinadas influências e tendências que em determinados momentos a composição musical em Portugal terá sofrido de referências externas. Um caso evidente verifica-se no domínio da polifonia sacra e das influências que a música dos compositores franco-flamengos do início do século XVI teve em Portugal. Nas notas à margem do LP *A Música no Tempo de Camões* (1979), cujo programa foi delineado com o intuito de «uma amostragem significativa do que foi a prática musical portuguesa neste período», Rui Vieira Nery e Manuel Morais salientam:

“A Música no Tempo de Camões” não é redutível às obras dos nossos compositores neste período, mas engloba a totalidade do repertório então regularmente executado em Portugal. [...] admitindo como núcleo central deste complexo o espaço ibérico, as suas outras componentes são, logicamente, as áreas que maiores e mais sólidas relações económicas, políticas e culturais mantiveram com os estados peninsulares: a Itália - onde a Casa de Áustria detinha o Reino de Nápoles, a Sicília e o Milanado -, e a Flandres - igualmente possessão espanhola e onde Portugal dispunha da importante feitoria comercial de Antuérpia.⁴⁶⁰

Esta articulação entre música ibérica e música extra-peninsular é um tónico dominante das edições com música renascentista de compositores europeus. Grande parte das fontes com programas com esse repertório incluem também música portuguesa. Em 30 edições com música europeia, 24 títulos assentam em programas que conjugam esse repertório com música de compositores portugueses e apenas quatro títulos são exclusivamente dedicados a repertório não português. No entanto, três desses quatro programas são exclusivamente de música espanhola, o que reflecte bem como o campo da música ibérica se assume, na discografia portuguesa, como um contexto autónomo. O único programa dedicado integralmente a compositores não ibéricos consiste numa gravação de música de Giovanni Gabrieli (1557-1612) integrada na discografia que o

⁴⁶⁰ Rui Vieira Nery e Manuel Morais (notas à margem) in *A Música no Tempo de Camões*, Segréis de Lisboa, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1979, 2 LP, [ID 39].

Coro e Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Michel Corboz, gravaram para a editora Erato na década de 1970. Apesar dessa discografia ter sido essencialmente composta de repertório sacro de compositores europeus do Barroco, a primeira gravação (em 1972) foi dedicada às *Sacrae Symphoniae* de Gabrieli⁴⁶¹, um compositor activo na transição entre a Alta Renascença veneziana e o Primeiro Barroco. As restantes edições sem música de compositores não portugueses consistem em dois discos gravados em 1971 por Santiago Kastner e Os Menestréis de Lisboa, exclusivamente constituídos por música espanhola dos séculos XVI e XVII (Cabezón, Araúxo, Selma y Salverde), e ainda uma gravação integralmente dedicada à música para tecla de Cabezón, interpretadas ao órgão por José Luís González Uriol em 2000, com gravações em várias cidades da Europa, incluindo no órgão da Sé Catedral de Évora.⁴⁶²

Entre os principais compositores cujo repertório se encontra representado na restante discografia, em contraponto com uma quantidade muito reduzida de repertório sacro (tabela 16) onde se conta uma gravação do motete *O memoriale mortis domini* e duas de *Regina coeli* de Gregor Aichinger, em gravações dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, os principais núcleos de repertório renascentista europeu são a música profana e a música instrumental. Tal como acontece com a música religiosa, também estes tipos de repertório são gravados por poucas vezes (um ou dois registos por obra). No entanto, a quantidade de obras e compositores é manifestamente superior quando comparada com o repertório sacro.

Na música profana (tabela 17) destacam-se sobretudo as formas da *chanson* francesa, com canções de Josquin Després (c.1450-1521), Claude Goudimel (c.1520-1572), Clément Janequin (1485-1558), Guillaume Costeley (c.1530-1606) e Thoinot Arbeau (1519-1595), a par com formas italianas como o *madrigal*, a *villanesca* e a *villanella*, em composições de Adrian Willaert (c.1490-1562), Jacques Arcadelt (1507-1568) e Josquin, ou ainda o *song* e o madrigal inglês do século XVI, com autores como o Rei Henrique VIII (1491-1547), Thomas Morley (1557-1602) e John Wilbye (1574-1638).

A música instrumental de compositores não ibéricos deste período (tabela 18) assenta essencialmente em repertório para corda dedilhada, uma vez que o restante repertório instrumental, para *ensemble* ou para órgão, é composto quase na totalidade por

⁴⁶¹ ID 14.

⁴⁶² ID 309, 310, 328.

música ibérica. Assim sendo, destacam-se composições para alaúde por mestres italianos, como Francesco da Milano, Joan Ambrosio Dalza, registado pela primeira e única vez na nossa discografia por Manuel Morais em 1974, a par com música de John Dowland (1563-1626), Anthony Holborne (c.1545-1602), Robert Johnson (c.1583-1633), Adrian Le Roy (c.1520-1598), Melchior de Barberis (fl.1549), e Robert Ballard (c.1575-c.1650), gravada à guitarra portuguesa e à guitarra hispânica por Pedro Caldeira Cabral e Paulo Pessoa, respectivamente, num total de quatro edições com este repertório, habitualmente contraposto com música de autores portugueses.

O restante repertório instrumental de compositores estrangeiros do Renascimento resume-se a uma reduzida quantidade de música para conjunto, onde se destacam danças de Pierre Attaignant (c.1494-c.1552) e de Anthony Holborne, interpretadas num programa que alia a música instrumental do final do Renascimento e do Primeiro Barroco, o disco *A Arte da Usurpação: Polifonia Instrumental dos Séculos XVI e XVII*.⁴⁶³ Também nessa fase de transição se enquadra a obra de Jan Sweelinck (1562-1621), cujas *Variações sobre “Mein junges Leben hat ein End”* estão incluídas em dois álbuns de música para órgão gravados por Christoph Minke e Antoine Sibertin-Blanc, em programas dedicados, no entanto, ao primeiro Barroco.

6.2.2.2. Barroco

A articulação entre música europeia e música portuguesa não acontece com tanta regularidade no Barroco por duas razões fundamentais: pelo facto de se tratar de um repertório que assenta, muitas vezes, em obras de maiores dimensões, como acontece com o repertório sacro ou com a ópera, ou colecções de música instrumental (por exemplo, o *Cravo bem temperado* de J. S. Bach); por outro lado, graças a modelos editoriais da indústria fonográfica, à escala internacional, que tenderam, durante uma boa parte da segunda metade do século XX, a organizar e catalogar a música Renascentista em edições em torno de um género, espaço ou baliza histórica (fruto da menor disponibilidade de obras de um mesmo compositor), contrariamente a uma prática centrada num único compositor e tipologia de repertório que marcou uma grande parte da produção discográfica de música do Barroco em diante. Desta forma, verifica-se uma maior

⁴⁶³ ID 179.

quantidade de edições com música de um único compositor de origem estrangeira do Barroco e do Classicismo europeu, sendo esta tratada, muitas vezes, de uma forma independente do repertório português. A tabela 29, com a descrição de número de títulos monográficos de compositores estrangeiros, ilustra precisamente este facto, com apenas um compositor pré-Barroco (G. Gabrieli) e o predomínio de autores do período Barroco.

Os principais intérpretes a dedicar-se ao repertório Barroco europeu no modelo dos programas monográficos são o Coro e Orquestra Gulbenkian e alguns dos intérpretes de tecla, entre os quais os pianistas Helena Sá e Costa e Pedro Burmester e o cravista Cristiano Holtz, num total de seis edições dedicadas a música para tecla de Bach, um disco dedicado a repertório organístico de Georg Friedrich Händel pelo organista Sibertin-Blanc, e ainda dois discos que Cremilde Rosado Fernandes gravou, um integralmente dedicado a sonatas para cravo de Domenico Scarlatti e outro a sonatas para pianoforte de Ludovico Giustini di Pistoia (1685-1743). A estes junta-se ainda um projecto em dois CD dedicados às *Suites para violoncelo solo* de Bach, gravadas por José Pereira de Sousa, pela primeira e única vez na discografia nacional.⁴⁶⁴

Mantém-se, por outro lado, uma prática de organização de programas de música de compositores não ibéricos em conjunto com música portuguesa, mais comum em discos a solo, sobretudo gravações de música para guitarra, de música para órgão e repertório interpretado ao piano (tabela 19).

O repertório europeu para guitarra assenta em obras de compositores espanhóis, como Gaspar Sanz (1640-1710) e Santiago de Murcia (1673-1739), versões a partir da obra para alaúde e tiorba do alemão Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) e transcrições de sonatas de Domenico Scarlatti e de repertório de J. S. Bach, Antonio Vivaldi e Alessandro Marcello (1673-1747). Este é um repertório que se resume a um registo de cada peça, num universo muito reduzido de obras por compositor. Encontra-se na sua maior parte gravado em dois discos de Pedro Caldeira Cabral, num CD de Carlos César Cunha e ainda outro de Pedro Rodrigues, o que traduz a pouca expressão que tem tido na nossa discografia.

A música para tecla solo consiste, essencialmente, em gravações de órgão, uma vez que se registam apenas duas gravações ao cravo, em dois programas dedicados a música de J. S. Bach (Cristiano Holtz) e a sonatas de Scarlatti (C. Rosado Fernandes) já

⁴⁶⁴ ID 354 e 355.

referidos atrás, estando o restante repertório para cravo votado ao repertório português, sobretudo a obra de Seixas.

No repertório para órgão (tabela 19) verifica-se uma predominância de música de compositores italianos, sobretudo Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Bernardo Pasquini (1637-1710), e Domenico Scarlatti, estando assim representados os principais compositores italianos de repertório para tecla em sucessivas gerações do Barroco. De Frescobaldi, cuja obra se encontra representada em nove edições de música para órgão, destacam-se a *Toccata per l'elevazione* e a *Toccata ottava di durezza e ligature*. Reúnem-se dez registos de obras de Pasquini espalhados por seis edições, onde se destacam a *Partita sopra l'aria dela Folia da Spagna* e a *Aria con variazioni*, pela sua maior constância nos programas gravados, bem como oito sonatas de Scarlatti registadas em quatro edições de música para órgão. A estes juntam-se ainda o *Ballo della Bataglia*, uma *Ciaccona* e tocatas de Bernardo Storace (c.1630-c.1700), e *Il Ballo dell'intorcia* de Antonio Valente (1520-1580), entre outros compositores alvo de registos menos regulares em toda esta discografia, como Giovanni Maria Trabaci (c.1575-1674), Michelangelo Rossi (c.1601-1656), Giovanni Salvatore (c.1620-c.1688) e Domenico Zipoli (1688-1726). Este interesse pela música italiana para órgão, cujo repertório e instrumentário da época encontram semelhanças com a composição ibérica - ou não tivessem tido uma grande influência sobre a escrita portuguesa do século XVII e início do XVIII compositores como Pasquini, Frescobaldi, Trabaci e mais tarde o próprio D. Scarlatti -, que permite uma adequação natural da música italiana ao órgão ibérico, traduz-se inclusivamente nas temáticas de alguns discos (Hora 2015b). Dois exemplos, no seio da discografia do organista João Vaz, são as edições *Pastorale* (com a participação do soprano Ana Ferraz e do oboísta Ricardo Lopes), exclusivamente dedicada a música italiana, e *Portugal e Itália*, que como o nome indica reúne música para órgão de compositores do século XVIII dos dois países.⁴⁶⁵

Além dos compositores italianos, o repertório organístico inclui música de Dietrich Buxtehude (1637-1707), com um disco monográfico gravado por Rui Paiva⁴⁶⁶, e outros compositores de origem germânica como Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Froberger (1616-1667), Georg Freidrich Händel (1685-1759), Nicolaus Bruhns (c.1665-1697), Christoph Schaffrath (1709-1763), uma gravação da *Tocata e Fuga em Ré menor*

⁴⁶⁵ ID 149 e 183.

⁴⁶⁶ ID 176.

BWV 565 e um número reduzido de prelúdios corais de J. S. Bach. João Vaz e Rui Paiva são os principais responsáveis pela gravação de repertório organístico de compositores estrangeiros, entre os quais se incluem ainda obras de compositores de origem francófona, como Pierre Du Mage (1674-1751), Louis Clerambault (1676-1749) e Nicolas Lebégue (1631-1702), a par com uma vasta discografia de música ibérica.

As gravações com interpretações ao piano de repertório barroco para tecla (nove títulos) centram-se na obra de Johann Sebastian Bach, em gravações de pianistas que se ocuparam deste repertório (Helena Sá e Costa, Pedro Burmester, Nella Maissa, Luís Pipa e Filipe Pinto-Ribeiro), conjugando muitas vezes a obra de Bach com a de outros compositores de outras épocas. A obra para tecla de J. S. Bach nestas gravações (oito) consiste essencialmente em repertório do *Cravo bem temperado*, das *Variações Goldberg*, ou ainda em prelúdios, invenções, fugas e fantasias de outras colecções (por exemplo, o *Pequeno livro de Wilhelm Friedemann Bach* ou *Pequenos prelúdios da colecção de Johann Peter Kellner*) e versões para piano de obras originalmente escritas para outros instrumentos, como a *chaconne* da *Partita para violino* BWV 2004. Em menor grau, contam-se ainda obras de Domenico Scarlatti gravadas ao piano e algum repertório de transcrições de concertos de Vivaldi e do *Concerto de oboé* de Alessandro Marcello.

No domínio da música de câmara (18 edições; ver tabela 20), tal como acontece com a música orquestral, verifica-se uma maior quantidade de edições com repertório exclusivamente de compositores europeus. Estas gravações reúnem sonatas para violino, para violoncelo e para flauta, com baixo contínuo, da autoria de J. S. Bach, G. F. Händel, Johann Christoph Bach (1642-1703), Antonio Vivaldi, Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), Giovanni Battista Martini (1706-1784), Francesco Geminiani (1687-1762), Ludovico Giustini di Pistoia, *Sonatas da chiesa* de Arcangelo Corelli (1653-1713) e ainda uma *Sonata VI*, de um conjunto de seis sonatas para guitarra inglesa e contínuo que John Frederick Zuckert (fl.1745) publicou em Londres em 1759. Regista-se ainda um conjunto de três trio sonatas (J. S. Bach, G. F. Händel e G. P. Telemann) registadas em outros tantos discos pelo Opus Ensemble e um único disco monográfico neste domínio, integralmente dedicado a *Sonatas para flauta doce* de Georg Friedrich Händel, interpretadas por César Viana, Nuno Torka Miranda, Mika Suihkonen e Cristiano Holtz⁴⁶⁷. Apesar da quantidade manifestamente reduzida de música de câmara registada

⁴⁶⁷ ID 314.

em Portugal, este núcleo acrescenta uma quantidade de repertório de compositores com uma produção sólida, e que circula na discografia deste repertório no mercado internacional (Geminiani, Tartini), que de outra forma não estariam representados na discografia portuguesa.

A música orquestral do Barroco (tabela 21) encontra-se registada em apenas nove edições, com formas como o concerto grosso (Händel, Muffat, Bach), a suíte orquestral (J. S. Bach), formas tipicamente italianas do século XVII como as *canzone*, a *folia* e a *sinfonia* (Falconieri, Montalbano, Lully), e ainda concertos para instrumento solista e orquestra. Neste último caso, regista-se uma predominância de repertório da autoria de J. S. Bach (concertos para cravo e violino), tanto em gravações com instrumentos da época, como um título com os *Concertos para cravo* BWV 1052, 1055, 1056 interpretados ao piano por Maria João Pires com a Orquestra Gulbenkian⁴⁶⁸. Destacam-se ainda no domínio do concerto, duas gravações de *Le Quattro Stagione* de Vivaldi, e um título da Nova Filarmonia Portuguesa exclusivamente dedicado a concertos de natal de Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Giuseppe Torelli e Giuseppe Sammartini.⁴⁶⁹

Além da música instrumental, o repertório barroco gravado consiste também numa quantidade considerável de repertório religioso, em contrapeso com um número de apenas duas gravações com repertório operático (tabela 22). As gravações de repertório de ópera barroca de compositores europeus resumem-se a algumas árias de Cesti, Caccini, Bononcini, A. Scarlatti, Cavalli, Giordani, Caldara e Vivaldi, incluídas em duas edições com programas de recital lírico, em versões do acompanhamento adaptadas a um instrumento, que não se limitam a música do período Barroco – o disco *Upon a Star* de Tereza Cardoso de Menezes, com adaptações de acompanhamento com harpa, e o disco *Voz Honoris Causa* de Isabel Maya, com o pianista Armando Vidal.⁴⁷⁰

No repertório religioso, em 17 títulos (tabela 23), surgem discos dedicados exclusivamente a obra sacra de um único compositor, ao mesmo tempo que há um conjunto de edições que conjugam repertório de compositores estrangeiros e portugueses, ou mesmo música religiosa com obras instrumentais e repertório profano. No primeiro caso, destaca-se alguma da discografia que o Coro e Orquestra Gulbenkian gravaram para a editora Erato, sob a direcção de Michel Corboz, com seis discos de música religiosa de

⁴⁶⁸ ID 29.

⁴⁶⁹ ID 81.

⁴⁷⁰ ID 307 e 311.

autores do Barroco europeu: dois discos com música de Giacomo Carissimi, com as oratórias *Jephté*, *Ezechias* e *Abraham et Isaac*, a *Missa a 8 voci* e um conjunto de motetes; três discos dedicados à obra sacra de Marc-Antoine Charpentier; o *Dixit Dominus* e o *Stabat Mater* de Antonio Vivaldi.

No segundo tipo de programas que incluem música religiosa predominam obras de menores dimensões: uma quantidade reduzida de seis árias pertencentes a cantatas, ao *Magnificat* e à *Oratória de Natal* de J. S. Bach; canções sacras de Heinrich Schütz (1585-1672) e Dietrich Buxtehude; motetes de Carissimi, Giovanni Battista Martini, Alessandro Scarlatti (1660-1725), Domenico Scarlatti e Giovanni Bassetti; as árias *Domine Deus* do *Gloria* RV589 de Vivaldi (em duas gravações), *Now that the sun hath veil'd* de Henry Purcell (1659-1695), *Rejoice greatly, O daughter of Zion* do *Messiah*, e a canção natalícia *Joy to the World* de Händel.

Um programa cuja abordagem se distingue dos restantes neste domínio é o CD *Kleine Musik* do grupo Sete Lágrimas com Ana Quintans, a partir de uma selecção de obras extraídas dos *Kleine Geistliche* e das *Symphoniae Sacrae* de Heinrich Schütz, intercalados com novas composições a partir desse mesmo repertório revisitado por Ivan Moody.⁴⁷¹ Para a presente investigação apenas foi considerado o repertório originalmente de Schütz, uma vez que as criações contemporâneas de Moody extravasam o enquadramento cronológico deste estudo.

6.2.2.3. Classicismo

A música do Classicismo composta fora de Portugal, nos principais centros europeus, consiste num conjunto de repertório em menor quantidade quando comparada com o repertório Barroco. No entanto, do ponto de vista da abordagem dos programas gravados é evidente uma maior quantidade de edições dedicadas exclusivamente a um compositor ou apenas ao repertório de um determinado país e género musical, tal como se verifica nos modelos de produção da discografia internacional. Isso reflecte-se também na quantidade de títulos monográficos que aumenta significativamente, com 32 títulos num universo total de 67 edições com música do Classicismo europeu, o que consiste em 48% das edições. Para esta estatística contribui principalmente a discografia com repertório de W. A. Mozart, num total de 24 títulos – um terço das gravações com

⁴⁷¹ ID 279.

repertório de compositores não portugueses do Classicismo -, numa dinâmica semelhante ao que acontece com Carlos Seixas e o repertório do século XVIII português.

O repertório do Classicismo europeu incide sobretudo na música instrumental. A música religiosa está restringida a um número de sete edições (tabela 24), onde a obra sacra de W. A. Mozart assume especial destaque, com gravações da *Missa da Coroação* K.317, *Missa em Dó menor* K.427, *Vesperae de Dominica* K.321 e do *Requiem* K.626. O restante repertório resume-se a uma gravação do *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), da *Missa Sanctae Caeciliae* de Joseph Haydn e do *Requiem* de Antonio Salieri (1750-1825), tendo sido quase a totalidade deste repertório gravado pelo Coro e Orquestra Gulbenkian.

Tal como se verifica com a música religiosa, também o repertório operático é restrito, representado num total de seis edições (tabela 25). Regista-se apenas uma gravação de obras completas escritas fora do contexto português: *La serva padrona* de Pergolesi, com Elsa Saque e António Wagner Diniz, a Ópera de Câmara do Real Theatro de Queluz e a Orquestra Clássica do Porto, com direcção de Manuel Ivo Cruz⁴⁷². O restante repertório consiste em árias e cenas de óperas de Mozart, Niccolò Piccinni (1728-1800), Giovanni Paisiello (1740-1816), Bernardo Ottani (1736-1827), Florian Leopold Gassman (1729-1774), Antonio Sacchini (1730-1786) e Niccolò Jommelli (1714-1774), distribuídas em quatro edições de programas de recital lírico. Trata-se de um repertório que tardou em ser alvo da atenção da discografia portuguesa, uma vez que exceptuando a gravação de *La serva padrona* de Pergolesi (1994), os restantes seis títulos foram todos produzidos na última fase da nossa discografia, entre 2000 e 2015.

No domínio da música vocal, inclui-se ainda um conjunto de cantatas maçónicas de W. A. Mozart gravadas pelo Grupo Vocal Olisipo e a Sinfonia B (César Viana), a par com música de cena para *Thamos, König in Ägypten*, K.345/336a.

O repertório para instrumento solo é igualmente escasso (tabela 26). Na música para piano registam-se obras de Mozart em três edições, uma delas, *Mozart in Norway*, exclusivamente dedicada a versões para dois pianos (da autoria de Edvard Grieg) de sonatas e da *Fantasia em Dó menor*, K.457, gravadas pelos pianistas António Rosado e Artur Pizarro.⁴⁷³ Além de Mozart, a restante música para piano resume-se a um conjunto

⁴⁷² ID 90.

⁴⁷³ ID 333.

de obras de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), pertencentes ao *Livro de Anna Magdalena Bach*, gravadas por Luís Pipa. Além do repertório pianístico, as restantes gravações para instrumento solo deste período consistem num registo do primeiro andamento (*poco adagio*) da *Sonata para flauta em Lá menor*, WQ.132 de C. P. E. Bach, e música para carrilhão, através de uma versão da *Fantasia em Ré menor*, K.397, de W. A. Mozart e adaptações de obras para tecla dos compositores flamengos Matthias van den Gheyn (1721-1785) e Johannes de Gruytters (1709-1772), gravadas no carrilhão de Mafra e no instrumento da Torre dos Clérigos.⁴⁷⁴ Acrescenta-se, ainda, uma gravação de música para guitarra clássica, onde se inclui a *Grande Sonata Op. 22* de Fernando Sor, num programa maioritariamente preenchido por sonatas de Seixas, gravado pelo guitarrista Francesco Luciani.⁴⁷⁵

O repertório para órgão, maioritariamente composto por música barroca, alarga-se à música da segunda metade do século XVIII através de uma quantidade considerável de música de compositores de origem inglesa, com repertório de *voluntary* de John Stanley (1712-1786), William Boyce (1711-1779), John Travers (c.1703-1758) e John Alcock (1715-1806), registado com especial regularidade durante a década de 1990 e a primeira década do século XXI, num total de cinco gravações levadas a cabo pelos organistas João Vaz e Rui Paiva, aos quais se junta uma gravação de António Duarte, como parte da colecção *Os Mais Belos Órgãos de Portugal*, com interpretações destes três organistas nos órgãos dos Açores⁴⁷⁶. Ainda no domínio da música para órgão, esta estende-se ainda a compositores italianos, como Baldassare Galuppi (1706-1785) e Giuseppe Antonio Paganelli (1710-1764), e a uma primeira, e única, gravação registada em Portugal do primeiro dos seis *Concertos para dois órgãos* de Antonio Soler (c.1729-1783), gravado na Sé de Braga, por J. Vaz e R. Paiva⁴⁷⁷.

A obra de Mozart assume um lugar de destaque em praticamente todas as tipologias de repertório de música estrangeira do Classicismo. O único caso em que isso não sucede é no que diz respeito à música de câmara (tabela 27), que é onde se verifica uma maior diversidade de repertório de diferentes compositores, de origem e natureza diversa: sonatas para violoncelo de Luigi Boccherini (1743-1805) e Jean Baptiste Bréval (1753-1823); a *Trio Sonata em Fá Maior Op. 11 n.º 4* de Joseph Haydn, um *Divertimento*

⁴⁷⁴ ID 132 e 317.

⁴⁷⁵ ID 337.

⁴⁷⁶ ID 118.

⁴⁷⁷ ID 86.

em *Dó maior* da autoria do seu irmão Michael Haydn (1737-1806) e uma *Sonata da Camera a tre* de Leopold Mozart (1719-1787), espalhadas por três discos do Opus Ensemble; a *Sonata para órgão, dois violinos e baixo em Dó maior*, K.328 de W. A. Mozart; um *Tema e Variações* de Ignaz Pleyel (1757-1831); e música para guitarra e acompanhamento de cordas da autoria de Rudolf Straube (1717-1785) e Fernando Sor (1778-1839), em gravações de Pedro Caldeira Cabral.

O repertório orquestral do Classicismo europeu (tabela 28) consiste sobretudo em música da autoria de Mozart, secundado por Joseph Haydn. Além da música desses dois mestres austríacos, o restante repertório consiste em apenas duas edições monográficas dedicadas às sinfonias de Étienne Méhul (1763-1817) e de Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), e duas gravações de dois *Concertos para violoncelo* de Luigi Boccherini. É na música orquestral que se verifica o grosso da obra de Mozart gravada nesta discografia. Num primeiro momento, através de um conjunto de gravações de *Concertos para piano* levadas a cabo por Maria João Pires e a Orquestra Gulbenkian, para a Erato (entre 1973 e 1975), aos quais se juntariam gravações posteriores de outros quatro pianistas (Karl Engel, Georges Pludermacher, Constantin Sandu e Domingos António) com a Orquestra Gulbenkian, Orquestra Atalaya e Orquestra da Madeira, ao longo das quatro fases em estudo. Além dos concertos para piano, registaram-se também, em menor grau, os quatro *Concertos para trompa*, *Concertos para violino* e duas gravações do *Concerto para clarinete em Lá maior*. O repertório de concertos de Haydn, menos gravado, consiste numa edição com os dois *Concertos para violoncelo*, por Jian Wang e a Orquestra Gulbenkian, num disco da DG (1999), no *Concerto para órgão em Dó maior*, gravado por Rui Paiva em 2005, e os *Concertos para piano* Hob.XVIII:3 e 4, por Andreas Staier e a Orquestra Barroca Casa da Música (2010).

No que se refere ao repertório sinfónico destes dois compositores, com 14 edições com sinfonias, *divertimenti* e aberturas de algumas das óperas mais famosas de Mozart (*Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*) e um total de oito sinfonias de Haydn registadas em cinco edições, importa salientar que uma grande parte do mesmo *corpus* fonográfico foi gravado pela Nova Filarmonia Portuguesa (Álvaro Cassuto), responsável por 12 dessas edições.

Uma grande quantidade das edições com repertório do Classicismo foi produzida a partir da terceira fase, o que sugere um interesse crescente, desde meados da década de 1990, em torno do repertório canónico europeu, estabelecendo um maior equilíbrio em

contraposição com a predominância de repertório português, transversal a todas as fases desta discografia. O único compositor não português da segunda metade do século XVIII cuja obra se estende a gravações ao longo das quatro fases é Wolfgang Amadeus Mozart, que, a seguir a Seixas, é o compositor cuja obra se encontra mais representada no seio da discografia de música antiga produzida em Portugal.

Do ponto de vista das fontes discográficas que incluem música não portuguesa, há um equilíbrio entre edições exclusivamente dedicadas a repertório estrangeiro, nomeadamente a um único compositor, ao mesmo tempo que se conjugam obras de autores europeus com música portuguesa. No que se refere ao último modelo, este verifica-se sobretudo em gravações de repertório renascentista. Por sua vez, as edições que se centram em repertório de um único compositor são, sobretudo, de repertório do século XVIII e inícios do século XIX, na sua maior parte música orquestral.

A música do Barroco assume o principal conjunto de repertório estrangeiro, presente num total de 76 edições, seguindo-se o repertório do Classicismo, registado em 66 edições. A estas juntam-se apenas 28 edições com repertório renascentista, articulado com música de origem portuguesa.

O predomínio de repertório italiano (em 71 títulos)⁴⁷⁸, que corresponde a 25% dos títulos que incluem repertório estrangeiro, reflecte-se numa maior dispersão por diferentes tipos de repertório (ópera, música orquestral, tecla, sacra) e em diferentes períodos (do século XV ao século XVIII). Ao contrário do repertório italiano, a música de compositores espanhóis (em 60 títulos), alemães (56) e austríacos (51), que corresponde ao restante grosso do repertório estrangeiro gravado, concentra-se maioritariamente em períodos específicos da história da música europeia. A música de compositores espanhóis predomina no repertório do Renascimento, integrada com a música portuguesa como um contexto autónomo (capítulo 6.2.1.2). O repertório de origem alemã está representado sobretudo pelos grandes compositores do Barroco Tardio e a música austríaca centra-se em repertório do Classicismo. No que diz respeito aos compositores europeus, não ibéricos, mais gravados, destacam-se os seguintes autores:

⁴⁷⁸ No repertório de origem italiana não são consideradas obras de compositores italianos activos e estabelecidos em Portugal entre o século XVIII e o final do Antigo Regime, estando este repertório já inserido na análise do repertório composto em Portugal (ver capítulo 6.2.1.3).

W. A. Mozart (38), J. S. Bach (28), A. Vivaldi (15), G. F. Händel (14), D. Scarlatti (12) e J. Haydn (10).⁴⁷⁹

A música estrangeira pré-romântica surge pela primeira vez na discografia portuguesa através das gravações do *Cravo bem temperado* de J. S. Bach, por Helena Sá e Costa em 1971. Seguem-se depois os Segréis de Lisboa, em 1974, com a inclusão de repertório ibérico, conjugando, pela primeira vez, na produção fonográfica portuguesa um programa desse tipo, o que, desde então, se tornou um modelo comum na programação de música medieval e renascentista. A partir desse período o repertório de compositores estrangeiros irá, progressivamente, começar a marcar presença em edições fonográficas de música antiga, num crescendo contínuo até 2015.

⁴⁷⁹ Compositores cuja música se encontra registada em dez ou mais títulos.

CONCLUSÃO

*Há homens que mudam a História sem fazer barulho,
como se estivessem a virar a página de um livro.*

Manuel Alegre

Ao longo da investigação levada a cabo para o presente trabalho científico foi possível reunir um conjunto de informação que, a partir das diferentes metodologias utilizadas, se tornou, pela primeira vez, compilada e permitiu chegar a diversas conclusões. Ao mesmo tempo, os contributos deste trabalho poderão constituir-se como válidas respostas a algumas lacunas da historiografia musical portuguesa no domínio da indústria fonográfica associada à música erudita, do movimento da música antiga em Portugal e, de forma mais aprofundada, das diferentes vertentes associadas à produção fonográfica de música antiga em Portugal.

A inexistência de bibliografia sobre a indústria fonográfica de música erudita no seio da produção científica portuguesa estimulou a necessidade e pertinência de um capítulo em torno dessa temática. No que se refere ao contexto português, foi possível reunir um conjunto de informação relevante para o conhecimento da vida musical dos últimos 100 anos, trazendo a lume novos dados e traçando, pela primeira vez, uma síntese histórica sobre esse contexto. Fazendo um balanço conclusivo, à imagem do que acontece no contexto internacional, ao longo do século XX e até aos nossos dias a indústria fonográfica em Portugal vai passar, progressivamente, de uma indústria de equipamentos (fonógrafos, gramofones e fonogramas) para uma indústria de produção de conteúdos. Através dos dados recolhidos é possível concluir que a indústria fonográfica nacional teve, sobretudo até ao final do século XX, um desenvolvimento alicerçado em representações de catálogos internacionais, comum às dinâmicas que se verificam em outros territórios europeus, periféricos aos principais centros de desenvolvimento da indústria fonográfica europeia (Inglaterra, França, Alemanha). Inicialmente, há uma menor divisão de repertórios gravados, entre música erudita e popular, ao mesmo tempo que a participação de músicos profissionais apenas será regular a partir da segunda metade do século XX.

No caso específico da música erudita, verifica-se um primeiro momento (até meados da década de setenta) em que a circulação de fonogramas deste tipo de repertório no mercado português consiste essencialmente em produtos importados, das editoras internacionais com representação em solo nacional (com destaque para a Columbia, HMV e Decca). Só na segunda metade do século XX, sobretudo a partir da década de 1970, é possível identificar o desenvolvimento de uma indústria de produção discográfica de música erudita em Portugal, através do investimento de editoras (com destaque para a VC), que vão garantir meios técnicos para esse efeito, ao mesmo tempo que se alarga o número de intérpretes activos no mercado nacional e a consequente realização de diversas gravações por sucessivas gerações. No entanto, uma conclusão que se torna evidente é o grande peso que a produção internacional teve no mercado português, um mercado maioritariamente de importação destes bens de consumo, muitas vezes refém de uma produção de menores dimensões em Portugal e dos acordos a partir de contratos de representação com as *majors*, ou de departamentos nacionais das mesmas (sobretudo na década de 1990), que impuseram essa mesma importação ao mercado nacional. Daí que o próprio desenvolvimento de fenómenos de reflexo mediático e social associados à música erudita, como a formação de uma cultura de *star-system*, não se tenham reflectido a partir da produção nacional e dos seus intervenientes, mas antes através das grandes referências internacionais, alheias ao contexto português.

Dentro de meio século de actividade contínua do sector da edição fonográfica de música erudita (c.1970 - 2015) pode-se considerar uma fase inicial até ao final da década de 1980, em que a música gravada assenta essencialmente em repertório nacional, sobretudo pré-romântico e contemporâneo. A partir da última década do século XX e até 2015, temos um quarto de século em que se dá uma autonomização das tipologias de prática musical (música de câmara, música antiga, música contemporânea, música orquestral, música para instrumento solo ou música vocal), ao mesmo tempo que há cada vez mais intérpretes especializados em determinadas práticas interpretativas, agrupamentos formados com um propósito de prática de repertório específico (seja do ponto de vista da formação ou do enquadramento histórico). Por consequência, gera-se uma produção fonográfica de música erudita cada vez mais especializada em diferentes nichos de mercado. Nos últimos anos, essa indústria tem-se vindo a dissipar, não havendo estruturas permanentes e empresariais comparáveis ao que se verificou nas últimas três décadas do século XX. Desde 2015 até ao período de redacção final deste trabalho (2019),

o quadro da produção discográfica nacional manteve-se em linha de continuidade com o panorama que marcou o trajecto dos primeiros 15 anos do século XXI. A edição de cariz nacional mantém-se a partir de duas tipologias: a edição de autor e edições a cargo de entidades de origem diversa, sem estruturas empresariais, cuja distribuição e circulação no circuito nacional e internacional é cada vez menor, centrando uma grande parte da mesma nos suportes de distribuição digital e de venda *online*. Por outro lado, tem-se intensificado, ao longo da última década, um modelo de produção nacional e edição a cargo de editoras internacionais (Naxos, Pan Classics, Toccata Classics, Brilliant, entre outras).

Em resposta a uma das questões lançadas na introdução deste estudo, ‘Como se desenvolveu o movimento da música antiga em Portugal?’, foi possível reunir um conjunto de informação que possibilitou traçar uma historiografia do movimento da música antiga em Portugal, bem como de iniciativas anteriores, ou paralelas, que invariavelmente são partes indissociáveis para a contextualização do desenvolvimento desse mesmo movimento.

A primeira conclusão que se pode tirar é de que o desenvolvimento da produção fonográfica de música antiga está directamente relacionado com a difusão do próprio movimento estético-interpretativo que lhe serve de base. Os dados recolhidos e expostos no capítulo 2 permitem aferir que este movimento foi um dos fenómenos mais consistentes no seio da prática musical nacional, tal como se verifica fora de Portugal. Como salienta Nicholas Kenyon, «no change has more profoundly influenced the development of our music-making during the last two decades than the growth of the historical performance movement» (Kenyon 1988: 2). Isso reflecte-se também no panorama nacional, onde se gerou um mercado autónomo associado à música antiga, com grande relevo no seio da produção e oferta musical, nomeadamente se considerarmos a expressão e autonomia que a música antiga atingiu no seio da programação de concertos, produção radiofónica, ensino, associação a efemérides e instituições de grande relevância no domínio da acção cultural e patrimonial (destaque para a FCG). Em todas estas vertentes, o contexto da música antiga foi, paulatinamente, ganhando espaço e um tratamento específico, desde o final da década de setenta do século XX. O estudo historiográfico do movimento da música antiga em Portugal permitiu também concluir que esta foi uma das principais áreas da prática musical a ligar sistematicamente a

investigação musicológica, a prática performativa e a produção musical, reflectindo-se também na edição fonográfica.

O *corpus* de 335 edições inventariadas constitui-se como um importante património material e revela uma ainda mais alargada natureza imaterial que se traduz, entre outras possibilidades, nas diferentes vertentes discutidas na segunda parte desta dissertação (capítulos 3, 4, 5 e 6). O alargado leque de informação que foi possível recolher destas fontes comprova um estatuto de relevância que lhes é devido enquanto recursos imprescindíveis para o conhecimento histórico da vida musical dos séculos XX e XXI. Além dos documentos fonográficos em si mesmos, o manancial de informação que estas fontes reúnem estende-se a um número de 760 intervenientes conhecidos (entre intérpretes, maestros, produtores, técnicos de som, editores de montagem, assistentes musicais e autores de notas), 98 entidades editoras de diferentes tipologias, 137 locais de gravação diferentes conhecidos e mais de 3.300 faixas de repertório registado.⁴⁸⁰

Perante um conjunto tão vasto de dados inventariados, o primeiro passo consistiu no estudo de um plano genérico de diferentes momentos fundamentais no decorrer dos 58 anos de produção fonográfica abrangidos por este conjunto de fontes. Desta forma, foi possível identificar quatro fases que se caracterizam por um conjunto de diferentes dinâmicas de produção, indissociáveis da própria indústria global de gravação de música erudita e do contexto das políticas culturais e sociais com impacte nesse domínio – evidente no apoio e financiamento a edições, que na segunda fase (1974-1985) é maioritariamente estatal, mas que na terceira (1986-1999) será repartido entre planos de apoio do estado e a iniciativa privada, por força da Lei do Mecenato de 1986.⁴⁸¹

O estudo das quatro fases (capítulo 3) que serviram como estrutura base para a análise levada a cabo na segunda parte deste trabalho, demonstra um crescimento contínuo na produção e edição de música antiga em Portugal – 27 edições na primeira fase (1957-1973), 42 na segunda (1974-1985), 109 na terceira (1986-1999) e 157 na quarta (2000-2015).

⁴⁸⁰ Estes dados resumem-se à informação conhecida e coligida, sendo que há um conjunto reduzido de edições para as quais não foi possível recolher determinadas alíneas de informação (intervenientes no domínio da produção, local de gravação, etc.).

⁴⁸¹ A partir de meados de 1974 uma grande quantidade da produção discográfica de música antiga em Portugal foi regularmente apoiada e financiada através de entidades estatais (Ministério da Cultura, SEC, IPPC, DGAC, etc.) e outras iniciativas conexas (por exemplo, a *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*), a par com empresas privadas.

Ao longo destas quatro fases é também possível identificar diferentes dinâmicas do ponto de vista da articulação entre produção e edição. A primeira fase caracteriza-se por gravações de intérpretes nacionais, a par com outras de artistas internacionais, em edições e produções maioritariamente a cargo de empresas estrangeiras. A segunda fase constitui um primeiro período de produção inteiramente nacional, desde a gravação à edição, surgindo novos catálogos discográficos portugueses com títulos de música antiga, novas colecções nesse domínio, a partir de gravações de uma nova geração de intérpretes especializados e integrados no movimento da “nova” música antiga em Portugal. A terceira fase dará seguimento ao desenvolvimento desencadeado na segunda, alargando significativamente o número de edições, intérpretes, outros intervenientes e editoras. Na transição para o século XXI assiste-se a uma alteração significativa no mercado editorial no seio da indústria fonográfica portuguesa, com grande parte das grandes empresas que até então tinham catálogos de música erudita (EMI-Valentim de Carvalho, BMG, RCA, Polygram-Philips, Movieplay) a deixarem de actuar nesse domínio. Consequentemente, ao longo dos primeiros 15 anos do século XXI, em contraposição a uma maior quantidade de intérpretes especializados em actividade, verifica-se uma desregulação do mercado editorial, com os modelos empresariais até então dominadores a cederam esse espaço a projectos editoriais alavancados por pequenos empresários (Audiopro, Numérica, Althum, Resonare Records), a par com etiquetas integradas em associações ou entidades de configuração idêntica (MPMP) e editoras criadas pelos próprios artistas (MU Records). Esse cenário, de um mercado que deixa de ser dinamizado pela acção das *majors* e de companhias editoras nacionais de maiores dimensões, não se reflecte, no entanto, no índice de produção que se verifica neste período, sendo o maior de todas as fases em estudo (157 edições), independentemente da maior ou menor eficácia da distribuição e circulação das fontes.

No quadro de análise destas quatro fases verifica-se um ponto de contacto entre a primeira e a quarta fase, no sentido em que se regista uma maior quantidade de edições que são produzidas em Portugal, mas editadas em catálogos internacionais, apesar de nesses dois momentos esse processo obedecer a dinâmicas distintas. Na primeira fase essa edição é fruto de acordos de representação da VC com a Columbia e da iniciativa da FCG com editoras estrangeiras (que se mantém em praticamente toda a discografia dos seus agrupamentos). Na quarta fase, uma grande parte das edições inseridas em catálogos estrangeiros (Naxos, Paraty, Dynamic, etc.) consistem em projectos levados a cabo por

iniciativa dos próprios intérpretes e/ou produtores, sem vínculos com essas companhias, sendo depois os mesmos projectos apresentados às editoras e publicados, muitas vezes, mediante um investimento externo, providenciado ou angariado pelos próprios artistas ou produtores. No entanto, ao contrário da primeira fase, dominada pela produção e edição a cargo de equipas e editoras estrangeiras, no seguimento do que acontece com a segunda e terceira fases, que são aquelas em que se dá um grande desenvolvimento de uma produção e edição inteiramente nacional (com um maior crescimento de 160% na terceira fase), também na quarta fase se mantém uma quantidade dominadora de edições nacionais. Apesar disso, tem-se verificado uma progressiva internacionalização dos próprios intérpretes e seus trabalhos, fruto também do paradigma de globalização crescente desde o início do século XXI, bem como das dinâmicas de difusão de conteúdos digitais que facilitam esse fluxo.

Os elementos analisados no capítulo 4 permitiram responder a algumas das principais questões que estipulei para este trabalho: Quais os modelos de produção identificáveis e os principais intervenientes? Qual a capacidade de intervenção do produtor ou do técnico de som na concepção estética e sonora do produto final?

A análise e caracterização destas quatro fases permite concluir que a acção editorial nacional se desenvolveu de formas muito distintas (empresas editoras, associações, instituições estatais, edições de autor), sendo que os projectos editoriais com maior preponderância ao longo das décadas foram-se extinguindo, preservando-se nos nossos dias apenas a actividade de editoras criadas já no século XXI. Entre as editoras e etiquetas nacionais que mais contribuíram para o mercado discográfico de música antiga destacam-se a EMI-VC, Movieplay Classics, Numérica, Portugaler, Edições MPMP e MU Records. Verifica-se, também, a coexistência de catálogos maioritariamente dedicados a esse repertório (Portugaler, MU Records), a par com a introdução de projectos pontuais em editoras que não se dedicaram exclusivamente a este repertório. No domínio da edição especializada, houve um interesse constante por desenvolver colecções discográficas ao longo de todas as quatro fases. Nesse capítulo há uma primazia de gravações de música de tecla, especialmente para órgão, que não é alheia ao facto de os principais produtores terem sido organistas profissionais.

Do ponto de vista da manutenção dos catálogos através de reedições, esse campo revelou-se pouco consistente, registando-se um total de 40 títulos reeditados integralmente ou parcialmente, tanto por parte de editoras nacionais, como por editoras

estrangeiras (é o caso da Erato e do seu catálogo com a FCG). Uma grande parte dessas reedições resultam como resposta à transição dos suportes de fonogramas do LP para o formato CD.

No domínio da análise dos modelos de produção foi possível identificar diferentes tipologias de produção e gravação, que demonstram que na música antiga se praticaram, maioritariamente, os modelos tradicionais de estruturas de produção à escala internacional (com equipas de produtor e técnico de som), sendo que também se verificam outros dois tipos: os artistas produtores e os técnicos editores.

Através da contraposição entre modelos de edição e tipologias de produção é possível concluir que os projectos discográficos que compõem as 335 edições em estudo não estão necessariamente relacionados com planos editoriais, mas sobretudo com a acção de intérpretes e produtores, estes últimos com uma acção mais dinamizadora que as próprias entidades editoras com as quais trabalham. Exceptuando a VC, os restantes projectos editoriais nacionais - não incluindo departamentos das *majors* internacionais estabelecidos em Portugal, como a Philips ou a BMG - estiveram alicerçados na acção empreendedora daqueles que as impulsionaram. Nesse sentido, é possível constatar que uma grande parte da acção editorial no seio da discografia de música antiga em Portugal resultou, sobretudo, da iniciativa e empreendedorismo de determinados produtores. Disso são exemplo a colecção *Lusitana Musica*, impulsionada por Gerhard Doderer e produzida por Simões da Hora para a VC, bem como outros projectos que este último materializou nas diferentes editoras com as quais trabalhou, e depois João Ludovice, João Pedro d'Alvarenga e João Vaz, e mais recentemente os projectos de editoras criadas pelos próprios intérpretes, como é o caso da MU Records, que Filipe Faria fundou para editar os seus projectos (Sete Lágrimas, Noa Noa). O mesmo acontece com a maioria das editoras portuguesas independentes que surgem no final do século XX e início do XXI, como a Numérica ou a Portugaler, por iniciativa dos próprios produtores executivos desses catálogos (Fernando Rocha e Paulo Jorge Ferreira, respectivamente). Esta é uma característica paradigmática na produção discográfica de música antiga desde os últimos vinte anos do século passado, assistindo-se recorrentemente a editoras ou colecções discográficas que têm o seu apogeu, mas que são reflexo da actividade de uma personalidade ou um apoio financeiro específico e se extinguem sem uma dinâmica de continuidade assim que esses agentes impulsionadores desaparecem ou deixam de estar no activo.

Desta forma, uma das principais conclusões que resultam deste estudo é de que a figura do produtor e director de gravação (que pode ou não acumular a produção executiva) foi decisiva no decurso da discografia nacional de música antiga. Pelo facto de esta função ser aquela que, entre as diferentes actividades em análise, se encontra menos estudada no contexto científico, bem como por se tratar daquela que acarreta uma maior expressão no tema desta investigação, a figura do produtor de gravação foi analisada de forma aprofundada ao longo do capítulo 4.3, tanto no plano extra-nacional das grandes referências, como no domínio específico da música antiga em Portugal. Como é possível perceber da análise levada a cabo no capítulo 4.3.3, ao longo das diferentes fases é possível identificar intervenientes que se dedicam de forma consistente a esta actividade (Simões da Hora, João Pedro d'Alvarenga, João Vaz, Gerhard Doderer, Filipe Faria, Duarte Pereira Martins), dentro de estruturas de empresas editoras ou a título independente. A sua acção é, em muitos casos, determinante para o resultado final das edições, mas também para a sua circulação. A maior ou menor quantidade de edições de determinados intérpretes, em diferentes momentos, esteve em muitos casos associada à actividade dos produtores com quem estes artistas habitualmente trabalharam. Um exemplo, consistiu na discografia dos Segréis de Lisboa que, durante as últimas três décadas do século XX, circulou em diferentes editoras por força da própria transição de um mesmo produtor (Simões da Hora) entre diferentes companhias discográficas (VC, Movieplay).

Os principais produtores e directores de gravação não trabalham exclusivamente nesse domínio, não têm formação específica nesse campo. São intérpretes ou musicólogos, maioritariamente especializados no campo da música antiga, que também exercem uma actividade profissional paralela como produtores. O seu grau de intervenção enquanto produtores está dependente de um conjunto de factores diversos: o perfil pessoal; a relação de maior ou menor confiança e empatia entre este e os músicos; o seu conhecimento dos fenómenos acústicos e técnicos inerentes ao processo de gravação e edição; a sua formação musical e artística; influências estéticas (interpretativas e sonoras) absorvidas; o conhecimento do *corpus* musical e histórico associado aos programas e repertórios em gravação; a capacidade de gestão de recursos humanos, de mediação de interesses e perspectivas entre a parte técnica e o domínio artístico.

Além dos produtores com uma maior actividade, verifica-se uma quantidade considerável de intervenientes que pontualmente se ocupam dessas funções, sem uma

actividade profissional regular nesse domínio. Pelo contrário, no que diz respeito ao conjunto de técnicos de som que participam nesta discografia, a quantidade de intervenientes é menor, fruto de os principais técnicos de som trabalharem com diferentes produtores em simultâneo. Para tal, basta compararmos a produção entre os principais produtores e os principais técnicos de som, verificando-se que os últimos participam, em média, no dobro de edições dos primeiros – excepção feita a Simões da Hora que, enquanto produtor, é responsável por uma quantidade de edições (42) superior a qualquer outro interveniente tanto no domínio da produção musical como da parte técnica de gravação. Por outro lado, ao contrário do que se verifica com os produtores, que são normalmente intervenientes que se dedicam maioritariamente à música antiga, os técnicos de som não se caracterizam por essa especialização. Ao longo das quatro fases, o número de técnicos com maior participação vai aumentar, proporcionalmente ao crescimento de número de edições. Alguns trabalham com diferentes editoras (José Fortes, Paulo Jorge Ferreira), enquanto outros fazem parte da estrutura das próprias editoras (Hugo Ribeiro na Valentim de Carvalho, João Pedro Castro na Movieplay, Fernando Rocha na Numérica). As diferentes gerações de técnicos de som e a forma como trabalham está directamente relacionada com o desenvolvimento de tecnologias de captação e edição que os acompanham. Tal como acontece com os produtores, também os técnicos de som não tiveram, pelo menos até ao final do século XX, uma formação especializada nessa área, passando uma grande parte da mesma pelo contacto e partilha de conhecimento entre gerações (Hugo Ribeiro → José Fortes → Paulo Jorge Ferreira → Jorge Simões da Hora), complementado pela experiência acumulada *in loco* e pela própria sensibilidade e formação musical de cada um.

Do ponto de vista da intervenção de diferentes técnicos de som, é possível concluir que há uma maior unidade de modelos de trabalho, centrando-se essencialmente na captação sonora e outras especificidades técnicas, que podem variar consoante as características acústicas, tipologias de gravação (mediante o espaço e tipo de formação a gravar) e o ideal sonoro projectado por artistas ou produtores. Do ponto de vista das técnicas de captação, as mesmas incidiram sobretudo no registo *stereo*, estando as principais diferenças associadas aos suportes de gravação e edição. Nesse domínio, assiste-se a dois quadros de especialização na arte de edição por parte de técnicos de som: o domínio meticuloso da edição em fita magnética (até meados da década de oitenta) e o seu carácter imutável, na qual se destaca Hugo Ribeiro; a gravação e edição digital a partir

da última década do século passado, que alargou exponencialmente as possibilidades de edição e montagem e de recorrentes alterações sem prejuízo do material fonográfico registado. Nesse sentido, assiste-se a uma maior quantidade de edições que deixam de incluir a função de um produtor específico, havendo uma articulação directa entre os músicos e os técnicos de som.

Um aspecto comum na actividade dos principais intérpretes e formações em gravação, é a relação regular com equipas de produção. Uma boa parte dessas colaborações são cimentadas em relações de confiança, bem como por redes de troca de influências que se vão adensando entre diferentes intervenientes, por exemplo, os Segréis de Lisboa (Manuel Morais) com os musicólogos Rui Vieira Nery e João Pedro d'Alvarenga e com os organistas e produtores Simões da Hora e João Vaz, e respectivos técnicos de som (Hugo Ribeiro, João Pedro Castro e Paulo Jorge Ferreira). Além dos músicos que também são produtores (Simões da Hora, Gerhard Doderer, João Vaz), os quais são também os responsáveis pelo resultado final do ponto de vista da direcção da edição de *takes* e do produto sonoro desejado, a interacção e intervenção dos intérpretes na produção final das suas próprias gravações é muito variável. Grande parte dos músicos trabalham de forma continua com os mesmos produtores e técnicos, acabando por delegar a direcção de gravação e edição para os produtores. Por outro lado, também é possível identificar um conjunto de artistas produtores, que se ocupam da escolha de material para montagem final e têm um papel decisivo nas escolhas de mistura e outros aspectos do produto final sonoro. É o caso de Filipe Faria (Sete Lágrimas), que se ocupa de todas as áreas do processo de produção (incluindo a captação sonora), ou de outros intérpretes que optam por não trabalhar com um produtor e apenas com um técnico de som, acarretando para si todo o trabalho de direcção e supervisão da gravação, edição e produto final (Manuel Pedro Ferreira, Coro de Câmara de Lisboa, César Viana).

As especificidades da prática de música antiga e seu enquadramento histórico reflectem-se também no domínio das tipologias de gravação, sobretudo no que se refere aos locais de gravação, verificando-se uma predilecção por espaços históricos, registando-se apenas quatro dezenas de gravações em estúdio. No entanto, a tentativa de adequação do repertório em gravação a um local que permita uma fidelidade histórica ao contexto e espaço acústico é uma preocupação de alguns produtores e intérpretes em determinadas fases, mas não é contínua, mesmo dentro da discografia de um mesmo intérprete ou agrupamento. Um exemplo é a discografia dos Segréis de Lisboa, em que a

par com gravações em espaços históricos, também se verificam gravações nos Estúdios VC e nos Estúdios Namouche. Muitas vezes a escolha do local está dependente das condicionantes envolventes, nomeadamente de ruídos e outros elementos externos ao espaço em si, que não seriam tidos em consideração no caso de se tratar de um concerto.

De uma forma geral, os artistas preferem gravar num espaço com o qual já estão familiarizados. Normalmente, as igrejas são um local privilegiado, por questões acústicas e por se tratar de um espaço em que os intérpretes de música antiga habitualmente se apresentam em concerto. No entanto, a produção de uma gravação acarreta maiores custos consoante a sua extensão temporal, sendo necessário um pragmatismo na selecção do local de gravação que obriga, muitas vezes, à escolha de espaços de características diferentes daqueles para os quais a música que se grava terá sido concebida. Quanto mais nos aproximamos dos nossos dias mais isso se verifica, sobretudo no novo milénio e em projectos com maiores efectivos instrumentais. Exemplos disso são algumas gravações de repertório operático pel'Os Músicos do Tejo e do Conventus Peninsulae (no auditório do ISEG), bem como do Divino Sospiro (no grande auditório do CCB).

O principal elo de ligação entre o movimento da música antiga e a produção discográfica são os intérpretes, os quais se podem dividir em artistas especializados no domínio da interpretação histórica e intérpretes dissociados dessa prática que também tomam parte nesta discografia (sobretudo pianistas, coros e orquestras compostas por instrumentos modernos).

Os elementos apresentados ao longo do capítulo 5, onde foi discutido o percurso e características dos principais intérpretes, permitem concluir que, ao longo das cerca de seis décadas em estudo, a discografia de intérpretes, grupos, coros e orquestras especializados numa prática interpretativa historicamente fundamentada é manifestamente predominante, com maior fulgor a partir da segunda fase histórica (1974-1985) - período de início de actividade da primeira geração de intérpretes profissionais. A tendência, a partir de então, será de uma actividade centrada em dois tipos principais de formação no seio do movimento da música antiga: os intérpretes solistas e os grupos que estes mesmos irão fundar. A este panorama juntam-se outras formações, num segundo plano de especialização, desde logo o Coro e Orquestra Gulbenkian, entre outros projectos e intérpretes que vão gravar regularmente este tipo de repertório.

O estudo em torno do percurso formativo e profissional dos diferentes intérpretes que se dedicam maioritariamente à prática de música antiga, permite concluir que há uma

tendência para uma especialização em determinados repertórios (religioso, profano, solo) ou períodos (música medieval, repertório do Renascimento ou do século XVIII). Por outro lado, destaca-se também uma discografia mais alargada por parte de determinados grupos (especialmente, os Segréis de Lisboa e o Coro e Orquestra Gulbenkian) e solistas com maior produtividade (J. Smith, F. Serafim, A. Ferraz, A. do Ó, A. Wagner Diniz, A. Quintans, A. Sibertin-Blanc, C. Rosado Fernandes, J. Simões da Hora, G. Doderer, J. Vaz, R. Paiva, J. C. Araújo).

A actividade dos intérpretes não é contínua. Alguns participam em projectos discográficos com maior regularidade num curto período e depois deixam de gravar este repertório (Fernando Serafim, Helena Afonso), enquanto que outros se mantêm com uma discografia constante em praticamente todas as fases (Jennifer Smith, Cremilde Rosado Fernandes, Antoine Sibertin-Blanc, Manuel Morais). Outra conclusão que resulta desta investigação, é de que foram os solistas de tecla aqueles com maior produtividade no plano da discografia de música antiga em Portugal, em especial os organistas. Para tal, contribuem dois aspectos aqui apurados: a existência de uma tradição de prática organística que se repercute na nossa discografia através das diferentes gerações; o domínio de intérpretes organistas na área da produção fonográfica (Simões da Hora, Gerhard Doderer, João Vaz). Inclui-se ainda nesse conjunto uma quantidade considerável de intérpretes de tecla estrangeiros que se deslocam para esse efeito a Portugal, desde logo a partir da mais antiga edição em estudo (Edward Power Biggs, 1957), passando pelos intérpretes que gravam a convite da FCG para a colecção *Portugaliae Musica* (Montserrat Torrent, Ruggero Gerlin, Huguette Dreyfus, Geraint Jones), mas também por iniciativas individuais de diversos artistas estrangeiros, que surgem com alguma regularidade a gravar em solo nacional, sobretudo na terceira e quarta fases (José Luís Uriol, Dorthy de Rooij, Ketil Haugsand, etc.). A discografia daí resultante revela um interesse pelo património musical e organológico português, um indicador claro de uma maior integração no circuito internacional que o movimento da música antiga em Portugal (desde intérpretes, discografia, produção musicológica e divulgação de repertório e património instrumental) começou a conseguir atingir desde as últimas duas décadas do século passado.

Apesar da quantidade significativa de efectivos orquestrais que participam na discografia portuguesa com repertório pré-romântico (com destaque para a maior produtividade da Orquestra Gulbenkian e da Nova Filarmonia Portuguesa), é importante

constatar que só na quarta fase, em pleno século XXI, surgem projectos de raiz em torno da constituição de orquestras barrocas com uma prática centrada na execução em instrumentos de época e uma formação especializada nesse domínio de prática interpretativa. Por sua vez, os efectivos vocais e corais apresentam uma maior diversidade, tanto na sua composição e natureza (profissionais, semi-profissionais e amadores), bem como numa maior quantidade de formações não exclusivamente dedicadas à música antiga, mas com discografia regular nesse contexto (é o caso do Coro de Câmara de Lisboa), em alguns casos em colaboração com grupos e intérpretes, esses sim, especializados. Estes dados permitem concluir que a prática de repertório pré-romântico em Portugal representada através da documentação fonográfica extravasa, em grande medida, o contexto circunscrito e especializado da música antiga, nomeadamente no domínio dos coros, mas também das orquestras. O surgimento de formações orquestrais especializadas apenas no século XXI, revela uma fase de maior amadurecimento deste movimento em Portugal, fruto de diversas circunstâncias: a formação de novos intérpretes, em maior quantidade, por via da oferta pedagógica especializada que se desenvolve a partir da última década do século passado; a associação de novas instituições a formações deste tipo (Divino Sospiro em residência no CCB) ou a criação de efectivos especializados dentro das suas próprias estruturas (Orquestra Barroca Casa da Música), por forma a poder fazer face a um mercado já plenamente enraizado no circuito de produção musical, com um maior público consumidor, que permite a sustentabilidade desses projectos; uma standardização dos modelos da prática deste repertório a partir de instrumentos e técnicas históricas que, no caso da música orquestral em Portugal, apenas na transição para o século XXI se sobrepõe à tradição de interpretação por orquestras modernas. Estes são elementos que permitem concluir que estamos, ainda, perante um movimento em pleno desenvolvimento no que se refere ao contexto português, o qual só atingiu a sua maturidade no século XXI, do ponto de vista da existência de formações especializadas em todos os campos da prática performativa histórica dos diversos repertórios de diferentes períodos.

Ao longo dos 58 anos em estudo, a actividade dos intérpretes integrados no contexto português da música antiga foi-se desenvolvendo, em alguns casos, a partir da formação ocasional de verdadeiras redes de cooperação entre a investigação e prática performativa, o seu registo, produção e circulação em edições fonográficas. Os circuitos comuns de formação passaram, sobretudo, por dois pólos principais numa primeira fase:

o CN e a classe de Santiago Kastner, e o CEG/IGL. Mais tarde, novas gerações irão formar novos discípulos no seio dessas mesmas instituições, e de outras que foram surgindo, contribuindo para o crescimento de um contexto em que, directa ou indirectamente, a música antiga passa progressivamente a assumir um espaço na formação e actividade profissional. Outro aspecto importante que o percurso dos diferentes intérpretes analisados permite constatar é o peso que as SIMA e SMAI tiveram na formação das gerações que se seguem aos primeiros intérpretes profissionais em Portugal. Através destes cursos de aperfeiçoamento esses novos artistas contactaram com uma prática que ainda tinha uma tímida expressão na oferta concertística nacional. Por outro lado, estas iniciativas serviram de modelo para a nova oferta de formação especializada que se verifica na transição para o século XXI e da qual também as novas gerações beneficiam.

No domínio da circulação de repertório em gravação, destaca-se uma maior quantidade de música de compositores portugueses dos séculos XVI, XVII e XVIII, como um dos principais núcleos de repertório gravado por intérpretes especializados ao longo das diferentes fases. O estudo do repertório centrou-se em três perspectivas: a música portuguesa, com extensão ao repertório ibérico medieval e renascentista; a música estrangeira; e tipologias de programas. Neste último caso, verifica-se uma tendência regular de três tipos de programas: discos com escolhas de repertório que obedecem a uma lógica temática, sobretudo a cargo de grupos independentes (Sagréis de Lisboa, Coro de Câmara de Lisboa, Vozes Alfonsinas ou Sete Lágrimas), que reúnem diferentes tipos de repertório praticado num contexto específico; programas cujo critério assenta num determinado tipo de repertório de um período histórico específico; registos monográficos, onde se destaca uma maior quantidade de edições dedicadas a Carlos Seixas (27) e, no panorama do repertório de origem estrangeira, Wolfgang Amadeus Mozart (24).

Ao longo das quatro fases desta discografia é possível verificar que diferentes tipos de repertório serão alvo de uma maior atenção em momentos específicos, ao contrário de outros que são gravados de forma regular ao longo das seis décadas que perfazem o período em estudo. No primeiro caso, um dos principais exemplos é o repertório de modinhas que, após um primeiro título em 1973, só será depois gravado de uma forma mais sistemática a partir de meados de 1994, e até 2011, ou seja, um curto espaço de 17 anos. No segundo caso, destaca-se o repertório para instrumento de tecla que será aquele que se mantém de forma mais regular ao longo de todo o âmbito

cronológico em análise, para o que também contribui significativamente a grande quantidade de repertório de Seixas para tecla gravado, seguido do repertório organístico do século XVII.

A circulação de repertório está directamente relacionada com a actividade dos intérpretes. Nesse sentido, o repertório português (desde a tradição medieval até à música de salão do contexto luso-brasileiro do final do Antigo Regime), que consiste no grosso da música registada, foi maioritariamente gravado no quadro da interpretação histórica por intérpretes especializados. A análise levada a cabo nos capítulos 5 e 6, a par com o apêndice 2 (Tabelas de listagem de repertórios), permite constatar a existência de um interesse recorrente pela gravação de novo repertório, inédito, com uma grande quantidade de obras que após um primeiro registo deixam de ser gravadas, ou o são muito poucas vezes.

No que se refere à música estrangeira, os dados recolhidos demonstram que uma grande parte desse núcleo consistiu em repertório dos grandes mestres do Barroco e Classicismo europeu. Ao contrário do que se verifica com o repertório português e no quadro ibérico, esse repertório de âmbito europeu (A. Vivaldi, J. S. Bach, W. A. Mozart, J. Haydn) circula de forma equilibrada entre gravações por parte de intérpretes integrados no movimento da música antiga e intérpretes com uma abordagem *mainstream*. A quantidade de repertório estrangeiro revelou-se muito superior ao que era inicialmente espectável, uma vez que anteriores discografias se tinham centrado exclusivamente no repertório português, o que poderia fazer antever um reduzido conjunto de música estrangeira. Estes novos elementos demonstram bem o quanto o campo em estudo nesta investigação carece de uma atenção sistemática sob diferentes perspectivas de abordagem científica e historiográfica.

Perante variadas formas de distribuição de diferentes tipos de repertório, foi possível verificar que um dos principais factores determinantes para o mapeamento e acesso às fontes musicais que possibilitam o catálogo do repertório que foi sendo produzido em fonograma prende-se com a disponibilidade de fontes musicais. Este facto estabelece, desde logo, um ponto de ligação entre a investigação musicológica e a prática de música antiga. No domínio do repertório nacional essa ligação foi uma das principais condicionantes para a circulação das fontes. Como discutido no capítulo 6, o crescimento de novas edições em torno do contexto luso-brasileiro na quarta fase deu-se, em grande medida, por parte da iniciativa do meio académico ao longo dos primeiros anos do século

XXI, o que é um exemplo paradigmático e representativo da repercussão da produção musicológica na circulação de repertórios e sua fixação fonográfica.

Essa articulação entre investigação musicológica, prática performativa e produção fonográfica dá-se de diferentes formas ao longo das seis décadas em estudo. Inicialmente, através de edições de partituras realizadas por musicólogos, com destaque para Santiago Kastner e a colecção *Portugaliae Musica* (FCG). Posteriormente, com a colaboração regular entre musicólogos e artistas, com os primeiros a recolherem e prepararem novas fontes para posterior apresentação e gravação (nomeadamente Rui Vieira Nery e João Pedro d'Alvarenga). E, finalmente, a partir da transição para o século XXI, com os próprios intérpretes (com formação em musicologia) a fazerem a sua própria investigação directamente a partir das fontes históricas e consequente registo fonográfico.

A recolha e estudo realizado demonstram que as edições fonográficas de música antiga que foram produzidas em Portugal até 2015 (335 títulos originais, aos quais se juntam, pelo menos, 40 reedições integrais ou parciais), consistem numa percentagem considerável no quadro da produção discográfica de música erudita em Portugal no século XX e inícios do XXI. Por sua vez, estas fontes fornecem novos dados sobre intervenientes, editoras, circulação e fixação de repertório, registo do património organológico e monumental histórico.

O estudo em torno dos principais intervenientes no contexto da produção e da interpretação permite constatar que se têm gerado núcleos de intérpretes, técnicos, produtores, musicólogos e outros agentes directos e indirectos, que se relacionam através de diversos tipos de intervenções: artistas e musicólogos que são produtores ou participam como assistentes musicais e supervisores de gravações; alianças duradouras entre intérpretes e produtores, técnicos de som ou editoras; iniciativas institucionais de apoio promovidas por intervenientes que participam ou colaboram regularmente nessa discografia; preparação e sugestão de fontes musicais para gravações; encomendas de gravações por parte de instituições; projectos conjuntos entre diferentes intérpretes e grupos, entre outros factores. Desta forma, geram-se, inadvertidamente, grupos de parceiros, equipas não oficiais de trabalho, com base em perspectivas artísticas e interesses musicais ou comerciais, e que são características das dinâmicas em torno da produção de música antiga em Portugal ao longo das últimas décadas. É ainda possível identificar a existência de escolas e afiliações com expressão nas diferentes áreas de intervenção: no domínio da prática interpretativa; na área da musicologia, estimulada pela

acção de Santiago Kastner, seus discípulos e sucessivas gerações de musicólogos interessados neste contexto; ou na configuração de uma linhagem de produtores, designadamente a partir da acção pioneira de Joaquim Simões da Hora que será seguida pelos seus sucessores, João Vaz e João Pedro d'Alvarenga, consistindo numa tradição na arte de produção discográfica que perdura até aos nossos dias através de novas gerações de produtores que se pautam pelos mesmos modelos e dinâmicas de produção.

O conjunto de diferentes abordagens no domínio da produção que foi possível identificar ao longo desta investigação, as quais acarretam uma inegável contribuição para a concepção e concretização do produto final, revelam, por conseguinte, o carácter distintivo da edição fonográfica em relação à prática de concerto (Heaton in Cook 2009). Torna-se evidente, a partir dos elementos discutidos ao longo desta dissertação, que a produção fonográfica, neste caso no domínio específico da música antiga, reúne um conjunto de características que lhe conferem um carácter autónomo enquanto contexto de produção artística, que deve ser tratada e estudada como tal. Entre esses elementos, destaco os seguintes: um conjunto de intervenientes específico, com dinâmicas próprias, com um impacte preponderante para o resultado final; um carácter eminentemente editorial que não se verifica em nenhum outro tipo de produção musical; o principal registo sonoro de práticas interpretativas, da actividade e abordagem performativa em diferentes fases, bem como do património organológico e monumental; um carácter de alta fidelidade técnica, muitas vezes imaculada de ruídos externos, mas inerentes, ao espaço de gravação, que não são considerados no momento do concerto; um catálogo sonoro do repertório praticado; um objecto documental e artístico em si mesmo.

Todas estas características permitem concluir que o resultado da produção e edição fonográfica, independentemente dos suportes de fixação e reprodução, consiste numa prática que não deve ser vista como um substituto da execução musical ao vivo, mas antes como um complemento diferente no contexto da fruição musical, como a história assim o comprova.

Ao longo da pesquisa desenvolvida surgiu, por vezes, a dificuldade em encontrar exemplares, ou mesmo datação, e outros dados de determinada edição que não se encontram registados nas mesmas, pelo que obrigaram a uma pesquisa subsequente com o intuito de apurar esses dados em falta (o que nem sempre foi possível). Este facto reforça a ideia de que este poderá ser um trabalho pertinente para a preservação do conhecimento sob pena de se começar, devido ao distanciamento histórico, a perder de vez o acesso a

dados e informação acerca de determinadas fontes mais antigas ou de menor tiragem. Estamos perante fontes que, na actualidade, têm uma circulação quase inexistente, muitas delas completamente desconhecidas de gerações recentes. Parece-me de todo evidente, tal como acontece noutras áreas (como a literatura, por exemplo), que se produzam mecanismos que permitam que estes documentos históricos estejam à disposição da sociedade, concedendo-lhes o seu devido lugar na história da cultura e da música portuguesa. Nesse sentido, torna-se imperativa a criação urgente de um arquivo sonoro nacional, à imagem do que já acontece em muitos outros países por todo mundo, e de planos de reedição (em formato físico ou digital) de títulos menos acessíveis, que deve ser uma responsabilidade basilar das políticas culturais do Estado, bem como de outras instituições activas no domínio da preservação do património musical.

Se são poucos os estudos neste domínio publicados em Portugal até aos nossos dias, a elaboração desta tese leva-me a concluir que, além das novas contribuições que possam daqui advir, os resultados da presente investigação estimulam novas questões e múltiplos caminhos possíveis, e desejáveis, para trabalhos futuros que possam ampliar a recuperação histórica de uma área de produção artística indispensável para um conhecimento mais completo da história da música portuguesa.

Resta-me, finalmente, homenagear a acção de intérpretes, técnicos e produtores que construíram estes pedaços de história, em alguns casos, «homens que mudam a História sem fazer barulho», mas cujo legado se reflectiu, muitas vezes, num importante virar de página do livro versátil e em contínua construção que é a nossa história.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Paula (2009) «A indústria fonográfica e o mercado da música gravada: histórias de um longo desentendimento» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 85. Coimbra: Centro de Estudos Sociais/Universidade de Coimbra:105-129.
- ABREU, Paula (2010) *A Música entre a Arte, a Indústria e o Mercado: Um Estudo Sobre A Indústria Fonográfica em Portugal*. Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento.
- ALBERGARIA, Isabel (2018) *A música portuguesa para órgão do final do Antigo Regime nos programas de órgão do Ensino Especializado da Música em Portugal*. Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa-Instituto Politécnico de Lisboa. Relatório de estágio de Mestrado.
- ALVARENGA, João Pedro (1995) «Sobre a autoria das obras de tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 115-145.
- AMORIM, Alice (2015) *Os suportes fonográficos do acervo do Museu Nacional da Música: reflexão sobre a sua gestão enquanto objetos de museu*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Relatório de estágio de Mestrado.
- ANDRY, Peter (2008) *Inside the Recording Studio: Working with Callas, Rostropovich, Domingo, and the Classical Elite*. Londres: The Scarecrow Press, Inc.
- ARAÚJO, Henrique Gomes (coord.) (2014) *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora.
- ASCENÇÃO, Leão Ramos (1943) *O Integralismo Lusitano*. Lisboa: Edições Gama.
- ÁVILA, Humberto d' (1996) *Almeida Mota: Compositor Português em Espanha*. Lisboa: Vega.
- BARRETO, António (coord.) (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos (1956-2006)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAYLEY, Amanda (2010) *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge University Press.
- BRAUCHLI, Bernard (2017) «Macario Santiago Kastner (1908-1992)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, 1. Lisboa: SPIM/INET-md/CESEM: 23-26.
- BECKFORD, William (1983/2009) *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, ed. por Boyd Alexander. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, (3ª ed., reimp.).
- BELCHIOR, Susana (2013) «Sinkler Darby's 1900 expedition for the Gramophone Company in Portugal» in GRONOW Pekka; HOFER, Chistiane (eds.) *The Lindström*

Project – Contributinos to the History of the Record Industry – Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie, vol. 3, Viena: Gesellschaft für Historische Tonträger: 50-55.

- BERNARDES, Júlia-Miguel; BERNARDES, Isabel Ramos (2003) *Uma Discografia de CDs da Composição Musical em Portugal do Século XIII aos Nossos Dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BLAKE, Andrew (2009) «Recording practises and the role of the producer» in COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge University Press: 36-53.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Coimbra: Universidade Aberta.
- BRITO, Manuel Carlos (2017) «Breves recordações de Macario Santiago Kastner» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, 1. Lisboa: SPIM/INET-md/CESEM: 13-16.
- BROCK-NANNESTAD, George (2009) «The development of recording technologies» in COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge University Press: 149-176.
- BURGESS, Richard James (2013) *The Art of Music Production: Theory and Practice*. New York: Oxford University Press. (4^a ed.)
- BURGESS, Richard James (2015) *The History of Music Production*. New York: Oxford University Press.
- BUTT, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press.
- CASCUDO, Teresa (2004) «“Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934» in CARRERAS, Juan J. & MARÍN, Miguel A. (eds.) *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia y historia cultural*, Logroño: Universidad de Rioja: 289-308.
- CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.) (2010) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates/INET.
- CHANAN, Michael (1995) *Repeated Takes. A Short History of Recording and Its Effects on Music*. Londres e New York: Verso.
- CIDRAIS, Maria Fernanda; MORAIS, Manuel; NERY, Rui Vieira (eds.) (1992) *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (eds.) (2009) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge University Press.
- COPELAND, Peter (1991) *Sound Recordings*. Londres: The British Library.
- COSTA, José Bruto da; GOMES, Rodrigo (1999) «Para uma discografia da música portuguesa. Atualização 1996-1999» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 137-152.
- COSTA, José Bruto da (2001) «Para uma discografia da música portuguesa. Atualização – 2000-2002» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 11. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 175-184.
- COSTA, José Bruto da (2003) «Para uma discografia da música portuguesa. Atualização» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 211-230.
- COSTA, José Bruto da (2003) *Coro Gulbenkian: 1964-2004*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CYMBRON, Luísa; ROSA, Joaquim Carmelo (1992) «Para uma discografia da música portuguesa», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 13-56.
- CYMBRON, Luísa; ROSA, Joaquim Carmelo (1995) «Para uma discografia da música portuguesa. Atualização 1995», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais: 217-234.
- CULSHAW, John (1967/2012) *Ring Resounding: The Recording of Der Ring des Nibelungen*. Londres: Pimlico.
- CULSHAW, John (1982) *Putting the Record Straight: The Autobiography of John Culshaw*. Viking Adult.
- CUNNINGHAM, Mark (1996) *Good Vibrations: A History of Record Production*. Chessington: Castle Communication.
- DAY, Timothy (2000) *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. Yale University Press.
- DELGADO, Sonia Gonzalo (2017) «Programming Early Portuguese Repertoires Beyond the Pyrenees: The Pioneering Contribution of Macario Santiago Kastner» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, 1. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Investigação em Música: 141-166.
- DENISOFF, R. Serge (1986) *Tarnished Gold: The Record Industry Revisited*, Transaction Publishers.
- DODERER, Gerhard (1989), «Jayme de la Té y Sagau e as suas “Cantatas Humanas” (Lisboa 1715/26)» in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa: 141-183.

- DONINGTON, Robert (1963/1989) *The Interpretation of Early Music*, Londres: Faber & Faber.
- EISENBERG, Evan (2005) *The Recording Angel: music, records and culture from Aristotle to Zappa*. Yale University Press.
- ELSTE, Martin (1989) *Kleines Tonträger-Lexikon. Von der Walze zur Compact Disc*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- ESGAIO, Rui; VIEIRA, João Forjaz (coord.) (2008) *Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006): factos e números*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GRUBB, Suvi Raj (1986) *Music Makers on Record*. Londres: Hamish Hamilton.
- FERGUSON, Howard (1975) *Keyboard Interpretation: from the 14th to the 19th century*. Oxford University Press.
- FERNANDES, Cristina (2013) «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento»: *O Real Seminário da Patricarcal (1713-1834)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-MD.
- FERNANDES, Cristina (2019) «Michel'angelo Lambertini y la novedad de los «Conciertos Históricos» com instrumentos antigos em Lisboa (1906): arqueologia musical y cosmopolitismo» in *Revista de Musicologia*, 42/1, Madrid: Sociedad Española de Musicologia: 153-182.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2008) *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas/CESEM.
- FERREIRA, Manuel Pedro (ed.) (2016) *Musical Exchanges, 1100-1650: Iberian Connections*. Kassel: Edition Reichenberger/CESEM.
- FOREMAN, Lewis (1974) *Systematic Discography*. New Haven: Linnet Books.
- GELATT, Roland (1965) *The Fabulous Phonograph*. New York: Appleton-Century.
- GIGA, Idalete (2011) «A música nos salões particulares de Lisboa no fim do século XIX e na primeira década do século XX» in *Glosas*, 4, Lisboa: MPMP: 67-74.
- GIGA, Idalete (2014) «A criação do Cento de Estudos Gregorianos e a sua actividade coral no universo da música sacra» in Maria do Rosário Pestana (coord.) - *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: MPMP: 281-323.
- GOULD, Glenn (1966) «The Prospects of Recording» in *High Fidelity*, vol. 16, 4. Massachusetts: Audiocom: 46-63.
- GRAY, Michael H. (1979) «Discography: Its Prospects and Problems» in *Notes*, Second Series, vol. 35, 3. Music Library Association: 578-592.
- GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo (1998) *An International History of the Recording Industry*. Londres: Continuum International Publishing Group.

- HARNONCOURT, Nicholaus (1988) *O Discurso do Sons*. Rio de Janeiro: Edições Zahar.
- HAYNES, Bruce (2007) *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-first Century*. Oxford University Press.
- HENRIQUE, Luís (2007) «Reportagem: Hugo Ribeiro – Saber ouvir a música e os músicos» in *Produção Áudio*, Agosto 2007, Bolina – Grupo Editorial: 16-25
- HORA, Tiago Manuel da (2010) *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*. Lisboa: UNL-FCSH. Tese de Mestrado em Ciências Musicais.
- HORA, Tiago Manuel da (2014a) «Lusitana Musica – clássicos da discografia portuguesa. Três pérolas da música antiga em Portugal» in *Glosas*, 11. Lisboa: Edições MPMP: 85-86.
- HORA, Tiago Manuel da (2014b) «Joaquim Simões da Hora, Produtor: o legado para a história da produção discográfica de música erudita em Portugal» in *Actas do II Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Porto, 2014. Porto: Tagus Atlânticus: 641-647.
- HORA, Tiago Manuel da (2015a) «Lusitana Musica – clássicos da discografia portuguesa. Pioneira e Intemporal: a primeira coleção de música antiga em Portugal» in *Glosas*, 12. Lisboa: Edições MPMP: 90-93.
- HORA, Tiago Manuel da (2015b) *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- HORA, Tiago Manuel da (2016a) «Lusitana Musica – clássicos da discografia portuguesa. Portugaliae Monumenta Organica: Órgãos Históricos de Portugal» in *Glosas*, 14. Lisboa: Edições MPMP: 84-88.
- HORA, Tiago Manuel da (2016b) «Lusitana Musica – clássicos da discografia portuguesa. Portugaler: clássicos por excelência» in *Glosas*, 15. Lisboa: Edições MPMP: 74-76.
- HORA, Tiago Manuel da (2016c) «Sonitu Organi: para uma história da discografia de música antiga de órgão em Portugal» in *Actas do III Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos*. Sevilha, 2016. Porto: Tagus Atlânticus: 492-505.
- HORA, Tiago Manuel da (2019) «Pioneering early music recordings in Portugal: the impact of producer Simões da Hora and engineer Hugo Ribeiro in the ‘golden days’ of Valentim de Carvalho» in AMENDOLA, Nadia; COSENTINO, Alessandro & SCIONERI, Giacomo (eds.) *Music, Individuals and Contexts: dialectical interations*. Roma:Società Editrice di Musicologia/UniversItalia: 275-286.
- KASTNER, Macario Santiago (1941) *Contribución al Estudio de la Musica Española y Portuguesa*. Lisboa: Ática.
- KASTNER, Macario Santiago (1947) *Carlos de Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora.

- KASTNER, Macario Santiago (1976) «Origines y evolución del tiento para instrumentos de tecla» & «Interpretación de la musica hispânica para tecla de los siglos XVI y XVII» in Separa de *Anuário Musical*, vol. XXVIII-XXIX. Barcelona
- KASTNER, Macario Santiago (1979) *Três Compositores Lusitanos para Instrumentos de Tecla*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KATZ, Mark (2010) *Capturing Sound: How Tecnhology has Changed Music*. University of California Press.
- KENYON, Nicholas (ed.) (1988) *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford University Press.
- KIVY, Peter (1997) *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Cornell University Press.
- LEBRECHT, Norman (1997) *When the Music Stops... Managers, Maestros and The Corporate Murder of Classical Music*. Londres: Simon & Schuster.
- LEBRECHT, Norman (2007) *The Life and Death of Classical Music*. New York: Anchor Books.
- LEECH-WILKINSON, Daniel (2002) *The Modern Invention of Medieval Music*. Cambridge University Press.
- LOSA, Leonor (2009) *Nós Humanizámos a Indústria: Reconfiguração da Produção Fonográfica e Musical em Portugal na Década de 60*. Lisboa: UNL-FCSH. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais - Etnomusicologia.
- LOSA, Leonor (2013) *Machinas Fallantes*. Lisboa: Tinta da China.
- LOURENÇO, Sofia (2012) *As Escolas de Piano Europeias: Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX*. Porto: Universidade Católica Editora.
- LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (eds.) (2012) *As Músicas Luso-brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian.
- MACKENZIE, Compton (1955) *My Record in Music*. New York: Putnam.
- MAIA, Matos (1995) *A Telefonía*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MARTLAND, Peter (1997) *Since Records Began. EMI, The First 100 Years*. Londres: EMI Group.
- MATTOSO, José (coord.) (1993) *História de Portugal*. 8 vols. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MILLARD, Andre (2005) *America on Record: A History of Recorded Sound*. New York: Cambridge University Press.
- MOORE, Jerrold Northrop (1999) *Sound Revolutions: A Biography of Fred Gaisberg, Founding Father of Commercial Sound Recording*. Londres: Sanctuary Publishing Limited.

- MORAIS, Manuel (2004) Prefácio a PICADO, Rosa (ed.) *Rojão: um prelúdio português no século XVIII*. Coimbra: Scherzo/Conimbragensis Musica Selecta-Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra: 6-35.
- NEVES, José (1998) *Os Profissionais do Disco. Um Estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- NERY, Rui Vieira (1986) «A música antiga hoje: do conhecimento musicológico à prática interpretativa» in *Colóquio/Artes*, 70, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 62-66.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *História da Música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Europália/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (1997) «Segreís de Lisboa e o percurso da Música Antiga em Portugal» in *Arte Musical*, 8/9, IV série, vol. II. Juventude Musical Portuguesa: 400-407.
- NERY, Rui Vieira (2000) Prefácio a MORAIS, Manuel (ed.) *Modinhas, Lunduns e Cançonetas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (2004) *Para uma História do Fado*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (2015a) «A música portuguesa na era da contra-reforma: o longo século XVII» in COSTA, Jorge Alexandre (ed.) in *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História: 83-122.
- NERY, Rui Vieira (2015b) *Os Sons da República*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NERY, Rui Vieira (2017) «Santiago Kastner: memórias esparsas do mestre e do amigo» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, 1. Lisboa: SPIM/INET-md/CESEM: 1-12.
- NUNES, António Manuel (2011) «Arquivos sonoros: realidade proto-emergente em Portugal?» in *Estudos do Século XX: fazer história contemporânea*, n.º 11, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 55-68.
- Ó, Jorge Ramos do (1999) *Os Anos de Ferro. O Dispositivo Cultural Durante a “Política do Espírito” 1933-1949. Ideologia, Instituições, Agentes e Práticas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- PATMORE, David (2009) «Selling sounds: Recordings and the record business» in COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge University Press: 120-139.
- PEIXOTO, Domingos (2017) *Apontamento Sobre o Curso de Órgão do Conservatório Nacional: da Criação à Experiência Pedagógica*. Aveiro: Edição do Autor.

- PEIXOTO, Domingos (2017) *Júlia d'Almendra e o Movimento Organístico em Portugal*. Lisboa: By The Book.
- PEREIRA, André Vaz (2014) «A Sociedade Coral de Lisboa: um projecto artístico singular no panorama musical português» in Maria do Rosário Pestana (coord.) *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: MPMP: 225-250.
- PHILIP, Robert (2004a) *Early Recordings and Musical Style: changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Cambridge University Press.
- PHILIP, Robert (2004b) *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press.
- REIS, António (coord.) (1994) *Portugal: 20 Anos de Democracia*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REIS, Ema Romero (org.) (1929-1940) *Divulgação Musical*. 5 vols. Lisboa: Emp. Anuário Comercial.
- RIBEIRO, Nelson (2002) *A Rádio Renascença e o 25 de Abril*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- RIBEIRO, Nelson (2005) *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo (1933-1945)*. Lisboa: Quimera.
- ROCHE, Jerome; ROCHE Elizabeth (1980) *A Dictionary of Early Music: From the Troubadours to Monteverdi*. Londres: Faber & Faber.
- RODRIGUEZ, Pablo L. (2014) «De uma musicologia centrada em la partitura a outra centrada em el sonido: um primer acercamiento a la discología» in *Procedimientos Tecnológicos y Creación Sonora*. Barcelona: Icària: 101-111.
- SALA, Maria Ester (1980) *La Ornamentacion en la Musica de Tecla Ibérica del Siglo XVI*. Madrid: Sociedad española de musicologia.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima; CONDE, Idalina (1990) «Mecenato cultural de empresa em Portugal» in *Análise Social*, vol. XXV (107). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais: 375-439.
- SANTOS, Maria de Lourdes Lima (1998) *Políticas Culturais em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- SANTOS, Rogério (2014) *A Rádio em Portugal: "sempre no ar, sempre consigo" (1941-1968)*. Lisboa: Edições Colibri.
- SCHERG, Horst (ed.) (2008) *Classique: Cover Art for Classical Music*. Berlim: Gestalten.
- SCHNABEL, Artur (1970) *My Life and Music*. Gerrads Cross: Colin Smythe.
- SCHWARZKOPF, Elizabeth (1982) *On and Off the Record: a memoir of Walter Legge*. Londres: Faber & Faber.
- SHERMAN, Bernard (1997) *Inside Early Music*. Oxford University Press.

- SHULL, Jonathan (2006) «Locating the past in the present: Living traditions and the performing of early music» in *Ethnomusicology Forum*, vol. 15, 1. British Forum for Ethnomusicology/Taylor & Francis: 87-111.
- SIBERTIN-BLANC, Leonor (org.) (2016) *Ad Memoriam Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012)*. Lisboa: MPMP.
- SILVA, Manuel Deniz (2005) «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*. Université de Paris. Tese de Doutoramento.
- SILVA; Manuel Deniz; PESTANA, Maria do Rosário (2014) (coords.) *Indústrias da Música e Arquivos Sonoros em Portugal no Século XX: práticas, contextos, património*. Lisboa: INET-md/Câmara Municipal de Cascais.
- SOAMES, Nicolas (2012) *The Story of Naxos*. Londres: Piatkus.
- SOUTHALL, Brian (2009/2012) *The Rise & Fall of EMI Records*. Londres: Omnibus Press.
- SPADARO, Cristiana (2017) *Os motetos de Giovanni Giorgi: edição crítica de vinte motetos compostos para a Basílica Patriarcal e Capela Real de Lisboa*. Universidade de Aveiro. Tese de Doutoramento.
- STRAEBEL, Volker (2009) «From reproduction to performance: media-specific music for compact disc» in *Leonardo Music Journal*, vol. 19. ISAST: 23-30.
- SYMES, Colin (2004) *Setting the Record Straight: a Material History of Classical Recording*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.
- TARUSKIN, Richard (1995) *Text and Act*. Oxford University Press.
- UPTON, Elizabeth (2012) «Concepts of authenticity in early music and popular music communities» in *Ethnomusicology Review*, 17.
- URIOL, José Luís González (2017) «Macario Santiago Kastner: um maestro integral» in *Revista Portuguesa de Musicologia*, v.4, 1. Lisboa: SPIM/INET-md/CESEM: 17-22.
- VAZ, João (org.) (1992) *Portugaliae Monumenta Organica – Órgãos de Portugal*. Lisboa: Polygram – Sociedade Tipográfica S.A./Seleções Reader's Digest.
- VAZ, João (2009) *A Obra de Órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o Fim da Tradição Organística Portuguesa no Antigo Regime*. Évora: Universidade de Évora. Tese de Doutoramento.
- VERNON, Paul (1998) *A History of Portuguese Fado*. Aldershot: Ashgate Publishing.
- WALLS, Peter (2003) *History, Imagination, and the Performance of Music*. Boydell & Brewer Incorporated.
- WILSON, Nick (2014) *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. Oxford University Press.

- ZAGORSKY-THOMAS, Simon (2016) *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ZAK, Albin (2009) «Getting sounds: The art of sound engineering» in COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge University Press: 63-79.

DISCOGRAFIA

1957

Organ Music of Spain and Portugal, Edward P. Biggs, Columbia, KL 5176, LP. [341]⁴⁸²

1965

Pergolesi: Stabat Mater, Dulce Cabrita, Céu Figueiredo, Coro das Alunas do Instituto de São Pedro de Alcântara, Orquestra de Câmara do Estoril (Manuel Ivo Cruz), EMI/His Master's Voice, CLPC 30, LP. [282]

1966

Musique Portugaise Polyphonique, Motets de Lopes Morago et Pedro de Cristo, Messe Miserere Mihi Domine de Frei Cardoso, Coro Gulbenkian (Olga Violante, Pierre Salzmann), Philips, 835.771 LY, LP. [1]

Musique Portugaise pour Clavecin, Ruggero Gerlin, Philips, 835.769 LY, LP. [223]

Musique Portugaise pour Orchestre, Orquestra Gulbenkian (Renato Ruotolo), Philips, 835.770 LY, LP. [225]

1967

Cancioneiro Musical e Poético; Frei Manuel Cardoso: Missa «Tui sunt coeli», Coro Gulbenkian, Conjunto de Instrumentos Antigos (O. Violante), Philips, 837.913 LY, LP. [2]

Carlos Seixas: Sonates pour clavecin, Huguette Dreyfus, Philips, 837.914 LY, LP. [224]

Musique Portugaise pour Orgue, Geraint Jones, Philips, 835.772 LY, LP. [221]

Musique Religieuse à Lisbonne au XVIe-XVIIIe Siècle, Coro Gulbenkian (P. Salzmann), Philips, 837.912 LY, LP. [222]

Pierre Cochereau aux Grandes Orgues Barroques de Saint-Vicent de Lisbonne, Pierre Cochereau, Philips, 835.788 LY, LP. [3]

⁴⁸² Número de ID correspondente à edição discográfica na Base de Dados (apêndice 1).

1968

Flores de Música: Manuel Rodrigues Coelho, Antoine Sibertin-Blanc, EMI/Columbia, SPMS 5009, LP. [4]

1969

Francisco António de Almeida: La Spinalba, L. Zannini, L. Marimpietri, R. Garazioti, R. Righetti, O. Borgonovo, F. Serafim, U. Benelli, T. Rovetta, K. von Wildemann, Orquestra Gulbenkian (G. Rivoli), Philips, 839.710/12 LY, LP. [7]

João Pedro de Almeida Motta: La Passione di Gesù Cristo, L. Bosabalían, F. Serafim, B. Luxon, R. Angas, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (Gianfranco Rivoli), Archiv Produktion, 2710 009, LP. [5]

Orchesterwerke Portugiesischer Meister, Cremilde Rosado Fernandes, Orquestra Gulbenkian (G. Rivoli), Archiv Produktion, 198 481, LP. [6]

1970

Flores de Música: Manuel Rodrigues Coelho II, A. Sibertin-Blanc, EMI/Columbia, 8E 061-40010, LP. [10]

João de Sousa Carvalho: Te Deum, L. Bosabalían, C. Gonzales, E. Saque, J. Mitchinson, A. Malta, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (P. Salzmann), Archiv Produktion, 2708 022, LP. [8]

Motetten des Barock für Soli, Chor und Instrumente, J. Smith, M. Schwartz, F. Serafim, Coro Gulbenkian (Michel Corboz), Archiv Produktion, 2533 068, LP. [9]

1971

J. S. Bach: Cravo Bem Temperado - Vol. I, Helena Sá e Costa, EMI/Columbia, 8E 14740154/8E 14740155, LP. [12]

Música Española para Tecla de los Siglos XVI y XVII, Santiago Kastner, Ministerio de Educación y Ciencia, MEC 1007, LP. [308]

Música Instrumental de los Siglos XVI y XVII, Os Menestréis de Lisboa (S. Kastner), Ministerio de Educación y Ciencia, MEC 1006, LP. [310]

Música Instrumental del Siglo XVIII, C. Rosado Fernandes, S. Kastner, Os Menestréis de Lisboa, Ministerio de Educación y Ciencia, MEC 1008, LP. [309]

Orgelwerke des 16. Jahrhunderts, Montserrat Torrent, Archiv Produktion, 2533 069, LP. [11]

1972

Giacomo Carissimi: Jephté, Trois Motets, J. Smith, H. Cláudio, J. Silva, N. Rossier, O. Dufour, P. Huttenlocher, O. Noeth, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70688, LP. [13]

Giovanni Gabrieli (1557-1612): Sacrae Symphoniae (vol.1), J. Smith, J. Silva, H. Cláudio, N. Rossier, O. Dufour, F. Serafim, J. Aguiar, P. Huttenlocher, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70674, LP. [14]

1973

Giacomo Carissimi: Ezechias; Abraham et Isaac; Tolle Sponsa; Messe a huit voix, Karine Rosat, J. Smith, H. Schaer, J. Elwes, F. Serafim, P. Huttenlocher, M. Brodard, O. Noeth, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70762, LP. [18]

Modinhas Portuguesas e Brasileiras dos Séculos XVIII e XIX, Elsa Saque, Fernando Serafim, Madalena Van Zeller, Emissora Nacional, EN-LP-04-03, LP. [17]

Vilancicos do Cancioneiro de Elvas / Redondilhas de Camões - Luís de Freitas Branco, Elizete Bayan, Irene Fernandes, Grupo Vocal Feminino Harmonia (Friederich Wilhelm Verner), Emissora Nacional, EN-LP-04-02, LP. [266]

Wolfgang Amadeus Mozart - Deux Concertos pour Piano (Kv.271; Kv.453), Maria João Pires, Orquestra Gulbenkian (Theodor Guschlbauer), Erato, STU 70763, LP. [40]

1974

A Voz e o Alaúde no Renascimento, J. Smith, Manuel Morais, Sassetti, PST 50.003, LP. [22]

Die Orgel in São Vicente de Fora/Lissabon, Gertrud Mersiovsky, Harmonia Mundi, 25 22042-7, LP. [291]

Georg Frédéric Haendel: Dix pièces inédites composées pour une horloge à mécanisme d'orgue; Concerto n.º 1 en sol mineur pour orgue, A. Sibertin-Blanc, Arion, ARN 31 924 / AR 37 236, LP. [261]

Marc-Antoine Charpentier: Messe pour les Trépassés, Miserere des Jésuites, K. Rosat, J. Smith, H. Schaer, J. Elwes, F. Serafim, P. Huttenlocher, M. Brodard, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70765/6, LP. [20]

Música Ibérica da Idade Média e do Renascimento, Segréis de Lisboa (M. Morais), Joaquim Simões da Hora, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E07340337, LP. [19]

Wolfgang Amadeus Mozart: Concerto pour Piano Kv.467; Rondo Kv.382, Rondo Kv.511, Rondo Kv.386, Maria João Pires, Orquestra Gulbenkian (T. Guschlbauer), Erato, STU 70819, LP. [21]

1975

Armando José Fernandes: Concerto para Piano em Si b; Joly Braga Santos: Abertura Sinfónica; Marcos Portugal: Abertura de Il Duca di Foix, Orquestra Filarmónica de Lisboa (M. Ivo Cruz), Tecla, TES 50 005, LP. [107]

Música de Tecla do Século XVIII, C. Rosado Fernandes, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E 065 40377, LP. [23]

O Órgão da Sé Catedral de Évora, Joaquim Simões da Hora, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E 065 40391, LP. [24]

O Órgão da Sé Catedral de Faro, Isabel Ferrão, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E 065 40390, LP. [25]

Wolfgang Amadeus Mozart - Deux Concertos pour Piano (Kv.488; Kv.449), Maria João Pires, Orquestra Gulbenkian (T. Guschlbauer), Erato, STU 70764, LP. [302]

Wolfgang Amadeus Mozart - Deux Concertos pour Piano (Kv.537; Kv.415), Maria João Pires, Orquestra Gulbenkian (T. Guschlbauer), Erato, STU 70887, LP. [26]

1976

Carlos Seixas: Sonatas, Tereza Vieira, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E 065 40428, LP. [27]

J. S. Bach: Trois Concertos pour Piano - Concerto em Ré menor BWV 1052, Concerto em Lá maior BWV 1055, Concerto em Fá menor BWV 1056, Maria João Pires, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70891, LP. [29]

Mozart: Requiem, E. Ameling, B. Scherler, L. Devos, R. Soyer, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70943, LP. [30]

Música Vocal e Música de Órgão dos Séculos XVI, XVII e XVIII, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (Fernando Eldoro), Gerhard Doderer, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E 065 40427, LP. [28]

Trois Siècles de Musique Portugaise (vol. 1) - Francisco António de Almeida: Magnificat; Estevão Lopes Morago: Laudate Pueri; Chansons Portugaises, J. Silva, M. d'Almeida, O. Worm, Coro Gulbenkian (F. Eldoro), Erato, STU 70954, LP. [31]

1977

Antonio Vivaldi - La Musique Sacrée (vol. 5): Dixit Dominus, Stabat Mater, E. Saque, J. Silva

Naoko-Ihara, F. Serafim, J. Oliveira Lopes, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 71018, LP. [35]

Choral Polifónico de Coimbra, Choral Poliphonico de Coimbra (José Firmino Soares), Imavox, 30026, LP. [216]

Marc-Antoine Charpentier: Te Deum, Salve Regina, Tenebrae Factae Sunt, Nuit, Seniores Populi, E. Saque, J. Silva, J. Williams, F. Serafim, P. Huttenlocher, J. Oliveira Lopes, B. Gabel, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 71002, LP. [34]

Música Polifónica dos Séculos XVI, XVII e XVIII, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (F. Eldoro), A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11 CO 73 40445, LP. [32]

O Órgão da Capela da Universidade de Coimbra, G. Doderer, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11 CO 73 41393, LP. [33]

1978

Obras Célebres para Violino: Tartini, Fauré, Vecsey, Foster-Heifetz, Vitali, Wieniawski, Gerardo Ribeiro, Fernando Jorge de Azevedo, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 6940455, LP. [36]

Wolfgang Amadeus Mozart: Messe du Couronnement, Kv.317; Vesperae de Dominica, Kv.321, P. Wise, M. Bürgener, M. Cousins, H. K. Ecker, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 70948, LP. [38]

Wolfgang Amadeus Mozart: Messe em ut mineur, Kv.427, V. Masterson, C. Baumann, M. Klietmann, M. Brodard, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 71100, LP. [37]

1979

A Música no Tempo de Camões, Segréis de Lisboa (M. Morais), J. Simões da Hora, Rui Vieira Nery, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 8E17140 511/12, LP. [39]

1980

Marc-Antoine Charpentier: Le Jugement Dernier; Beatus Vir, E. Brunner, H. Vieira, Naoko-Ihara, A. Zaepffel, A. Ramirez, P. Huttenlocher, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Erato, STU 71222, LP. [41]

Paulo Pessoa Interpreta Música de Carlos Seixas e do Renascimento - Recital de Música Antiga, Paulo Pessoa, Diapasão, 78271, LP. [217]

1981

Carlos Seixas (1704-1742): Sonatas de Órgão, G. Doderer, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11 CO 75 40567, LP. [42]

Música de Cravo Portuguesa do Século XVIII, C. Rosado Fernandes, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11 CO 75 40482, LP. [43]

O Órgão de Santa Maria de Óbidos, Joaquim Simões da Hora, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11 CO 75 40566, LP. [44]

1982

Carlos Seixas: Nove Sonatas, Bernard Brauchli, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 11C 077-40569, LP. [45]

Opus Ensemble, Opus Ensemble, EMI/His Master's Voice, 11C 071 40592, LP. [294]

1983

A Guitarra Portuguesa nos Salões do Século XVIII, Pedro Caldeira Cabral, António Oliveira e Silva, Miguel Ivo Cruz, M. van Zeller, António Melo, Pedro Rodrigues, Orfeu, LPP2, LP. [47]

Dom Pedro de Cristo: Obras Vocais Religiosas, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (F. Eldoro), A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 1775061, LP. [46]

Grupo de Metais de Lisboa, Grupo de Metais de Lisboa, Sassetti, SST-75045, LP. [265]

Opus Ensemble, volume II, Opus Ensemble, EMI-Valentim de Carvalho, 1406111, CD. [295]

1984

Cantigas d'Amigo, La Batalla (P. Caldeira Cabral), A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, 177 525-1, LP. [48]

Carlos Seixas: Sonatas para Flauta e Órgão (versão inédita), Bernard Ravelle-Chapuis, A. Sibertin-Blanc, Sassetti, SST 75048 GL, LP. [49]

1985

Antigos Orfeonistas do Orfeon Académico de Coimbra, Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra (Joel Canhão), Polygram-Philips, 826622-1, LP. [335]

Música Portuguesa do Século XVIII, Orquestra de Câmara de Lisboa (Jorge Matta), EMI-Valentim de Carvalho, 1775711, LP. [51]

O Órgão da Sé Catedral do Porto, Joaquim Simões da Hora, A Voz do Dono/EMI-Valentim de Carvalho, HMV 7497301, LP. [50]

1986

Carlos Seixas: Concerto para Cravo, Sinfonia, Abertura, János Sebesteyen, Ferenc Liszt Chamber Orchestra (János Rolla), PortugalSom, 860002/PS, LP. [53]

Francisco Xavier Baptista: Sonatas, C. Rosado Fernandes, PortugalSom, 861001/PS, LP. [54]

O Som de Martin Codax, Helena Afonso, José Peixoto, Unisys, EP. [348]

The Iberian Organ, Vol. II: The Organ of Évora Cathedral, Bernard Brauchli, Titanic Records, Ti-154, CD. [52]

1987

Duas Faces, P. Caldeira Cabral, EMI-Valentim de Carvalho, 1776171, LP. [331]

1988

1ª Série Nacional de Concertos, Nova Filarmonia Portuguesa (Álvaro Cassuto), Edição de autor, LP. [238]

Carlos Seixas: Sonatas para Cravo, José Luís González Uriol, PortugalSom, 870014/PS, CD. [58]

Matinas de Natal, Responsórios e Vilancicos dos Séculos XVI-XVII, Coral Vértice (Victor Roque Amaro), EMI-Valentim de Carvalho, 7917342, LP. [56]

Mozart: Les grands concertos pour piano (vol. 1), Karl Engel, Orquestra Gulbenkian (Janos Furst), Lyrinx, LYR CD 081, CD. [55]

Música Maneirista Portuguesa, Segréis de Lisboa (M. Moraes), J. Simões da Hora, R. Vieira Nery, Movieplay Classics, MOV 3-11001, CD. [57]

Opus Ensemble, volume III, Opus Ensemble, EMI-Valentim de Carvalho, 7496621, CD. [296]

Orgelwerke Portugiesischer Meister, Dorthy de Rooij, Christophorus, CHR 4001, LP. [278]

Sousa Carvalho: Penelope, L'Eumene, Perseo, Harpsichord Sonatas, Ferenc Liszt Chamber Orchestra (J. Rolla), PortugalSom, 860006/PS, LP. [59]

1989

Etienne Méhul: The Complete Symphonies, Orquestra Gulbenkian (Michel Swierczewski), Nimbus Records, NI 5182/5, CD. [60]

J. Haydn: Sinfonias n.º 103 e 104, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11009, CD. [62]

Mozart: 2 Sinfonias Concertantes, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11003, CD. [63]

Mozart: Les grands concertos pour piano (vol. 2), Georges Pludermacher, Orquestra Gulbenkian (Karolos Trikolidis), Lyrinx, LYR CD 087, CD. [61]

Pedro Burmester - J. S. Bach, Pedro Burmester, EMI-Valentim de Carvalho, 7498201, LP. [292]

1990

A. Vivaldi: As 4 Estações; W. A. Mozart: Sinfonia n.º 40, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11007, CD. [237]

Beethoven: Sinfonia n.º 2; Haydn: Sinfonia n.º 94, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11008, CD. [67]

Coro Polyphonia Interpreta Música de Natal, Coro Polyphonia (Manuel Teixeira), EMI-Valentim de Carvalho, 7541861, CD. [65]

Historical Organs in Portugal, Dorthy de Rooij, Fidelio, 8842 CD. [CD. [277]

Mozart: Eine Kleine Nachtmusik; Concerto para Clarinete K.622; Aberturas de "Le Nozze di Figaro" e "Cosi fan tutte"; Danças Alemãs, Keith Soltis, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11012, CD. [68]

Mozart: Sinfonias n.º 35 e 41; Leal Moreira: Sinfonia, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11005, CD. [69]

Música A Cappella, Coro de Câmara de Lisboa (Teresita Gutierrez Marques), Edição de autor, CD 001, CD. [64]

Música Portuguesa: Séc. XVIII-XX, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11006, CD. [70]

Música Sacra Portuguesa do Século XVIII, Capela Lusitana (G. Doderer), Jorsom, J-CD 0101, CD. [66]

Salve Mater, Coro Laus Deo (Idalete Giga), Edições Paulistas, C 157, Cassete. [360]

W. A. Mozart: Sinfonias n.º 39 e 34; Aberturas de Don Giovanni e Impresario, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11010, CD. [236]

1991

Carlos Seixas: Sonatas para Cravo (n.ºs 26, 14, 35, 8, 23, 16, 43, 7 e 20), C. Rosado Fernandes, PortugalSom, 870023/PS, CD. [76]

Domenico Scarlatti: Sonatas, C. Rosado Fernandes, Jorsom, J-CD 0102, CD. [256]

João de Sousa Carvalho: Te Deum (1792), B. Fournier, N. Okada, E. Graf, J. Elwes, M. Brodard, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Cascavelle, VEL 1016, CD. [74]

Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música I, Mário Marques, Rui Paiva, Schola Cantorum Lusitana, PortugalSom, 870026/PS, CD. [77]

Mozart: Sinfonia n.º 31; Divertimenti K.136, K.137, K.138, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11016, CD. [75]

Orgellandschaft Portugal: Lusitanische Orgelmusik, Irmtraud Krüger, Dabringhaus und Grimm, MD+G O 3371/72, CD. [268]

1992

Beethoven: Sinfonia n.º 8; Haydn: Sinfonia n.º 101, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11018, CD. [80]

Carlos Seixas - João Domingos Bomtempo, Ferenc Liszt Chamber Orchestra (J. Rolla), EMI-Valentim de Carvalho, 77775480528, CD. [79]

Carlos Seixas: Sonatas, C. Rosado Fernandes, Polygram-Philips, 438-394-2, CD. [84]

Concertos de Natal: Corelli, Sammartini, Torelli, Manfredini, Locatelli, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11024, CD. [81]

Joseph Haydn: Sinfonias n.º 88, 92, 99, Nova Filarmonia Portuguesa (A. Cassuto), Movieplay Classics, MOV 3-11027, CD. [82]

Música no Mosteiro dos Jerónimos - Séc. XVI - XVII, Escobar Ensemble (Ivan Moody), João Vaz, R. Paiva, Polygram-Philips, 438-393-2, CD. [85]

Os Órgãos da Sé de Braga, G. Doderer, Polygram-Philips, 438-299-2, CD. [78]

J. S. Bach: Variações Goldberg, P. Burmester, EMI Classics, 7 54522 2, CD. [293]

Portugaliae Monumenta Organica - Órgãos Históricos de Portugal, J. Vaz, R. Paiva, Polygram-Philips, 512 411-2 / 512 412-2, CD. [86]

1993

Diogo Melgaz: Obras Sacras, Coro Gulbenkian (J. Matta), PortugalSom, 870035/PS, CD. [91]

Fundo Musical da Misericórdia de Lisboa: canto gregoriano - cantochão figurado, Coro Laus Deo, Coro Cantus Firmus (I. Giga), J. Vaz, Movieplay Classics, MOV 3-1 1030, CD. [89]

Jubilate Deo, Coro Laus Deo (I. Giga), Edições Paulistas, C 161, Cassete, 361]

Meus olhos vão pelo mar..., Concerto Atlântico (P. Caldeira Cabral), Alma - Luminára Musica, LM 1001, CD. [87]

Opus Ensemble 94, Opus Ensemble, Numérica, NUM 1015, CD. [297]

Pergolesi - La Serva Padrona; Francisco António de Almeida - La Spinalba (Ária e Dueto), E. Saque, António Wagner Diniz, Ópera de Câmara do Real Teatro de Queluz, Orquestra Clássica do Porto (M. Ivo Cruz), Numérica, NUM 1019, CD. [90]

1994

Batalhas e Meios Registos, Joaquim Simões da Hora, Movieplay Classics, MOV 3-1 1036, CD. [98]

Canções, Vilancicos e Motetes Portugueses: Séculos XVI-XVII, Huelgas Ensemble (Paul van Nevel), Sony Classical, SK 66 288, CD. [255]

Carlos Seixas: Missa, Dixit Dominus, Tantum Ergo, Organ Sonatas, A. do Ó, A. Ferraz, M. Brás da Costa, L. Madureira, A. Wagner Diniz, Ketil Haugsand, Coro de Câmara de Lisboa, Norwegian Baroque Orchestra (K. Haugsand), Virgin Veritas, VC 5 451152, CD. [93]

Coro dos Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra, Filipe Teixeira Dias, J. Vaz, Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra (Augusto Mesquita), Polygram-Philips, 522662-2, CD. [130]

Fábricas de Sons: Instrumentos Históricos do Museu da Música de Lisboa, D. Ribera, F. Pereira, I. Balazs, J. Luxton, A. Hermant, M. Ivo Cruz, C. Latino, R. Lopes, K. Best, M. Morais, A. Balazs, C. Rosado Fernandes, R. Paiva, J. Vaz, Polygram-Philips, 446 294-2, CD. [104]

Joseph Haydn: Missa Sanctae Caeciliae, B. Fournier, B. Fink, C. Daniels, M. Fink, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (M. Corboz), Aria Music, 592309, CD. [95]

La Portingaloise: Música no Tempo dos Descobrimentos, Coro de Câmara de Lisboa, Segréis de Lisboa (M. Morais), Movieplay Classics, MOV 3-11035, CD. [99]

Liturgia de Santo António, Coro Gregoriano de Lisboa (Maria Helena Pires de Matos), Polygram-Decca, 443 812-2, CD. [88]

Música de Salão no Tempo de D. Maria I: Modinhas, Cançonetas e Instrumentais, Segréis de Lisboa (M. Morais), Movieplay Classics, MOV 3-11034, CD. [100]

O Carrilhão de Mafra, Lusitana Musica, Vol. II, Abel Chaves, Todd Fair, Francisco Alves Gato, Arie Abbenes, EMI Classics, 7243 5 55313 2 2, CD. [132]

Orchestral Works: Carvalho, Portugal, Moreira, Bomtempo, Orquestra Clássica do Porto (Meir Minsky), Koch, 3-1511-2, CD. [92]

Órgãos dos Açores - vol. 1, Capela Lusitana (G. Doderer), Numérica, NUM 1025, CD. [102]

Os Órgãos da Sé de Braga, G. Doderer, Numérica, NUM 1028, CD. [103]

1995

Almeida Mota: Quartetos, Quarteto Capela, Movieplay Classics, MOV 3-11038, CD. [109]

Almeida Mota: String Quartets, Op. 5 n.º 3 and n.º 4, New Budapest Quartet, Strauss, SP 4047, CD. [114]

Bach - Seixas - Scarlatti, Luís Pipa, Galeria de Arte Musical, GAM 07C95, CD. [232]

Carlos Seixas: 12 Sonatas, Rui Paiva, Polygram-Philips, 528 574-2, CD. [112]

Carlos Seixas: Harpsichord Concerto; Sinfonia; Harpsichord Sonatas, K. Haugsand, Norwegian Baroque Orchestra, Virgin Veritas, 7243 5 45114 2 4, CD. [108]

Claúdio Carneyro - Carlos Seixas - Frederico de Freitas - Frei Jacinto - Ivo Cruz - Luiz Costa - Luís de Freitas Branco, Maria Wandschneider, Numérica, NUM 22, CD. [111]

Estêvão de Brito: Officium defunctorum, Grupo Vocal Olisipo (Armando Possante), Movieplay Classics, MOV 3-11037, CD. [110]

Isabel Maya - Vox Honoris Causa, Isabel Maya, Armando Vidal, Strauss, ST 2052, CD. [311]

Música Antiga Portuguesa, Grupo Coral Ensaio do Clube Desportivo e Cultural do Banco BPA, A. Sibertin-Blanc, Musicorde, [?], CD. [262]

Orquestra Metropolitana de Lisboa in Concert, vol. 3: Beethoven, Triplo Concerto Op. 56; Mozart, Sinfonia Concertante Kv 364, P. Burmester, G. Ribeiro, Ana Bela Chaves, Paulo Gaio Lima, Orquestra Metropolitana de Lisboa (Miguel Graça Moura), EMI Classics, [?], CD. [218]

Portugaliae Monumenta Organica II - Órgãos Históricos de Lisboa, João Vaz, Polygram-Philips, 528 582-2, CD. [113]

W. A. Mozart / Coluna da Harmonia, A. Wagner Diniz, Arménio Granjo, Alberto Lobo da Silva, Grupo Vocal Olisipo, Sinfonia B (César Viana), EMI Classics, 7243 5 69715 2 3, CD. [227]

1996

Boismortier, Pleyel, Rossini, Genzmer, Delgado, Duo Contracello, Numérica, NUM 1055, CD. [119]

Da Pacem Domine, Coral de São Domingos (João Luís Nabo), Strauss, ST 3103, CD. [122]

Estevão Lopes Morago: Responsórios e Motetos de Natal, Grupo Vocal Olisipo (A. Possante), Movieplay Classics, MOV 3-11041, CD. [116]

Fantasia: Bach, Bomtempo, Mendelssohn, Chopin, Nella Maissa, Polygram-Philips, 454-308-2, CD. [121]

Ludovico Giustini di Pistoia: Sonate da Cimbalo di Piano e Forte (Firenze 1732), C. Rosado Fernandes, Numérica, NUM 1047, CD. [120]

Mozart - Beethoven - Schubert, L. Pipa, Numérica, NUM 1052, CD. [351]

Obras Sacras: João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos, J. Smith, A. do Ó, R. Taveira, A. Wagner Diniz, Coro de Câmara de la Universidad de Salamanca, Segréis de Lisboa (M. Moraes), Movieplay Classics, MOV 3-11044, CD. [117]

Os Mais Belos Órgãos de Portugal, António Duarte, J. Vaz, R. Paiva, Movieplay Classics, MOV 3-11045/A/B/C, CD. [118]

Polifonistas dos Séculos XVI e XVII da Sé de Évora, Eborae Musica (Francisco d'Orey), A. Sibertin-Blanc, Kenneth Frazer, P. Caldeira Cabral, Joaquim António Silva, Duncan Fox, Eborae Musica, CD. [115]

1997

Antonio Vivaldi / Jean-Baptiste Bréval / Luigi Boccherini, Irene Lima, Manuel Póvoa, Ana Mafalda Castro, Numérica, NUM 1062, CD. [128]

José Joaquim dos Santos: Stabat Mater, Miserere, J. Smith, A. do Ó, S. Teixeira, R. Taveira, A. Wagner Diniz, Coro de Câmara de la Univesidad de Salamanca, Segréis de Lisboa (M. Moraes), Movieplay Classics, MOV 3-11051, CD. [125]

Mass for Peace, Coro Gregoriano de Lisboa (M. H. Pires de Matos), Polygram-Decca, 455 499-2, CD. [129]

Modinhas e Lunduns dos Séc. XVIII e XIX, A. Ferraz, A. do Ó, L. Madureira, A. Wagner Diniz, Segréis de Lisboa (M. Morais), Movieplay Classics, MOV 3-11042, CD. [126]

Música na Corte de D. João V: Cantatas Humanas a Solo e a Duo, A. Ferraz, A. do Ó, Segréis de Lisboa (M. Morais), Movieplay Classics, MOV 3-11052, CD. [127]

O Órgão de Tubos da sé Catedral do Porto, Franz Lehrndorfer, Media Fashion, MFCD 97001, CD. [241]

Orchestral Works: João de Sousa Carvalho, Sinfonia B (C. Viana), EMI Classics, 7242 5 56422 2 6, CD. [124]

Pianistas Portugueses, António Toscano, Carla Seixas, BMG/RCA Classics, GLB 49857/2, CD. [123]

1998

Alleluia, Antigos Orfeonistas da Universidade de Coimbra (A. Mesquita), Edição de autor, AOUC 98, CD. [106]

As Melodias de Martin Codax, A. Ferraz, C. Viana, Vozes Alfonsinas (Manuel Pedro Ferreira), Xerais, VG 233-1998, CD. [349]

Canto Gregoriano - Recital de Órgão, A. Sibertin-Blanc, Madalena Abrunhosa, Ictus-Schola Cantorum, BMG/RCA Classics, 7432 1 61144 2, CD. [263]

João de Sousa Carvalho: Te Deum (1769), A. do Ó, H. Moen, Lori Liebelt, F. Meylan, M. J. Alves, B. Cabral, S. Screckenberger, A. Wagner Diniz, Coro Ricercare, Arte Real Ensemble (K. Haugsand), BMG/RCA Classics, 7432 1 61143 2, CD. [133]

Mare Fatum Est, Coral de São Domingos (J. L. Nabo), Strauss, ST 3204, CD. [137]

Música de Guitarra Inglesa do Século XVIII, P. Caldeira Cabral, Marcos Magalhães, D. Foz, K. Frazer, BMG/RCA Classics, 7432 1 611482, CD. [300]

Música Portuguesa para Tecla: Séculos XVI-XVII, Ana Mafalda Castro, EMI Classics, 7243 4 71825 2 5, CD. [131]

Música Sacra: O Órgão da Sé Catedral do Funchal, A. Ferraz, J. Vaz, Polygram-Philips, 538 159-2, CD. [135]

Natal A Cappella, Coro de Câmara de Lisboa (T. Gutierrez Marques), Numérica, NUM 1082, CD. [356]

Saudade, Amor e Morte: Cancioneiros Ibéricos dos Séculos XVI e XVII, J. Smith, M. Morais, M. Ivo Cruz, Polygram-Philips, 558 767-2, CD. [136]

Sonatas para Violoncelo, Rainer Zipperling, Julie Borsodi, K. Haugsand, BMG/RCA Classics, 7432 1 611422, CD. [301]

Tientos y Glosas en Iberia, Jesús Martín Moro, Ensemble Gilles Binchois (Dominique Vellard) Temperaments, TEM 316014, CD. [240]

1999

Almeida Mota: Quartetos, Quarteto Capela, Movieplay Classics, MOV 3-11047, CD. [138]

Concerto de Órgão na Igreja de S. Lourenço, Christoph Minke, Seminário Maior do Porto, CD. [249]

Joseph Haydn: Cello Concertos, Jian Wang, Orquestra Gulbenkian (Muhai Tang), Deutsche Grammophon, 28946-31802, CD. [139]

Quinhentos Anos de Poliphonia Portuguesa, Grupo Vocal Ad Libitum, Edição de autor, ALCD 001-99, CD. [134]

2000

A Influência da Música Italiana para Tecla, João Paulo Janeiro, Movieplay Classics, MOV 3-11054, CD. [140]

Antonio de Cabezón: Works for Organ - Homage to King Charles V, J. L. Uriol, Motette, DCD 12291, CD. [328]

Helena Sá e Costa - J. S. Bach (Live Recording), Helena Sá e Costa, BMG/RCA Classics, 7 43216 39732 7, CD. [313]

Je Veux Vivre, Teresa Cardoso de Menezes, Orquestra Metropolitana de Lisboa (M. Ivo Cruz), Renascimento Musical, RENASCIMO1CD. [CD. [141]

Muito Me Tarda o Meu Amigo na Guarda, La Batalla (P. Caldeira Cabral), Dito e Feito, CD. [332]

The Chapel of the Magnanimous King, Coro de Câmara de Lisboa (T. Gutierrez Marques), David Cranmer, Strauss, SP 4292, CD. [143]

The Time of the Troubadours, Vozes Alfonsinas (M. P. Ferreira), Strauss, SP 4287, CD. [142]

Vésperas Joaninas, Grupo Vocal Olisipo (A. Possante), E. Cortez, S. Duarte, L. Rosário, C. Figueiredo, A. Possante, L. Sá Pessoa, J. Guerreiro, H. Oliveira, M. Robert, P. Wallenstein, D. Cranmer, Edição de autor, CD. [257]

2001

Astor Piazzolla, Lindembergue, Joseph Haydn, Orquestra Esproarte (Roberto Pérez), Tradisom, TRAD 029, CD. [339]

La Mar de la Musica: Vilancicos e Música Instrumental dos Séculos XVI e XVII, Vozes Alfonsinas (M. P. Ferreira), EMI Classics, 7243 5 57130 2 5, CD. [145]

Marcos Portugal: Le donne cambiate, A. Ferraz, A. P. Russo, A. Lobo da Silva, L. Rodrigues, N. de Villalonga, J. Vaz de Carvalho, City of London Sinfonia (A. Cassuto), Marco Polo, 8.225154, CD. [146]

Sacri Conventus, Música Sacra Portuguesa na Catedral do Porto, Coro da Sé Catedral do Porto (Eugénio Amorim), António Esteireiro, Fine Arts Classics, 560 8873 01 0048, CD. [147]

Sons e Sentido, vol. 2: as peças para instrumentos de tecla do pequeno livro de Ana Magdalena Bach, Luís Pipa, Tradisom, TRAD 030, CD. [269]

The Enchanting Modinhas and the English Guitar, Circa 1800 (P. Caldeira Cabral), Radical Media, [?], CD. [329]

Viagens, Coral de São Domingos (J. L. Nabo), Strauss, ST 3348, CD. [148]

Vozes e Espaços, Coro Académico da Universidade do Minho, Edição de autor, MFCD01215, CD. [144]

2002

Alleluia: Árias Sacras, T. Cardoso de Menezes, Orquestra Metropolitana de Lisboa (M. Ivo Cruz), Sole Mio, SM01CD. [CD. [155]

António Carreira: Tentos e Fantasias, João Vaz, Portugaler, 2004-2, CD. [152]

Antonio Vivaldi: Le quattro stagioni, Sinfonia B (C. Viana), Resonare Records, , CD. [321]

Cantemus Domino, Coro Laus Deo (I. Giga), Edição de autor, CD. [362]

Cantos de Poetas, Jograis, Mouros, Bailadores, Sábios e Descobridores, Birundum (C. Viana), Resonare Records, RR10003, CD. [315]

Carlos Seixas: Concerto, Sonatas, J. L. Uriol, Segréis de Lisboa (M. Morais), Portugaler, 2003-2, CD. [153]

George Frideric Handel: The Recorder Sonatas, C. Viana, Mika Suihkonen, Cristiano Holtz, Nuno Torka Miranda, Resonare Records, [?], CD. [314]

J. S. Bach: Keyboard Works from the Köthen Period, C. Holtz, Resonare Records, RR10010, CD. [316]

João de Sousa Carvalho: Te Deum Laudamus 1769, A. do Ó, H. Moen, Lori Liebelt, F. Meylan, M. J. Alves, B. Cabral, S. Screckenberger, A. Wagner Diniz, Coro Ricercare, Arte Real Ensemble (K. Haugsand), Resonare Records, [?], 2 CD. [318]

Joaquim Simões da Hora: In Memoriam, J. Simões da Hora, Portugaler, 2002-2, CD. [154]

Mozart in Norway, António Rosado, Artur Pizarro, Fine Arts Classics, 5608873020054, CD. [333]

Música Portuguesa de Órgão em São Bento da Vitória - Porto, Monika Henking, Oficina e Escola de Organaria, CD. [151]

O Carrilhão da Torre dos Clérigos, Ana Elias, Sara Elias, Resonare Records, [?], CD. [317]

O Órgão Machado de Cerveira da Basílica da Estrela, R. Paiva, Resonare Records, RR100020, CD. [320]

Pastorale, A. Ferraz, J. Vaz, Ricardo Lopes, Capella, 1001-2, CD. [149]

Sacred Music at the Court of King João V, Paula Pires de Matos, M. Marques, G. Doderer, Strauss, SP 4353, CD. [156]

Tanta Guerra Tanto Engano, Iberiana (C. Viana), Resonare Records, [?], CD. [319]

2003

Berlin Sessions, Filipe Pinto Ribeiro, Numérica, NUM 1105, CD. [158]

Carlos Seixas: Música Sacra, J. Smith, N. Kennedy, N. Domingues, M. J. Alves, A. Wagner Diniz, J. Vaz, Coral Lisboa Cantat, Segréis de Lisboa (M. Moraes), Portugaler, DDD 2010-2 SPA, CD. [161]

D. Bomtempo & Carlos Seixas – Estudos e Toccatas, Sofia Lourenço, Numérica, NUM 1104, CD. [159]

Memórias da Guitarra Portuguesa / A guitarra do Século XVIII, P. Caldeira Cabral, Fernando Alvim, D. Fox, K. Frazer, Marcos Magalhães, Tradisom, TRAD 034/5, CD. [162]

Nocturnos - responsoria in sabbato sancto: José Joaquim dos Santos (1747 - 1801), Coro de Câmara José Joaquim dos Santos (Teresa Cordeiro), Câmara Municipal de Óbidos, 1747 1801, CD. [157]

Spanish and Portuguese Orchestral Music: Arriaga - Seixas - Carvalho - Moreira - Portugal, Orquestra do Algarve (A. Cassuto), Naxos, 8.557207, CD. [160]

2004

Ano Carlos Seixas 2004 em Coimbra, Cândida Matos Júlio Dias, Virgílio Caseiro, Tobias Cardoso, Adelino Martins, Rui Vilão, Paulo Bernardino, Ensemble de Plectro Carlos

Seixas, Orquestra de Câmara de Coimbra, Grupo de Instrumentos de Sopros de Coimbra, Coro Misto da Universidade de Coimbra, Public-art, 27804, CD. [166]

Speculum Mirabilium: Cantigas de Louvor e Milagres de Santa Maria em Terras de Portugal, La Batalla (P. Caldeira Cabral), Primetime, PT 01/04, CD. [165]

Tricentenário do Maior Compositor Português do Barroco, Artur Caldeira, Vasco Barbosa, M. Magalhães, R. Paiva, Orquestra Raizes Ibéricas (José Atalaya), Numérica, NUM 1120, CD. [163]

2005

Bach: Solo Cello / Suites I - II - III, José Pereira de Sousa, Numérica, NUM 1134, CD. [354]

Frei Manuel Cardoso, Portugal 1648 - Livro de Motetes... E Outras Cousas, Vocal Ensemble (Vasco Negreiros), Artemágica, AM 002, CD. [167]

J. S. Bach - G. F. Handel - A. Marcello - A. Vivaldi, Pedro Rodrigues, Numérica, NUM 1132, CD. [357]

Liturgias de Santos Europeus do 1º Milénio, Coro Gregoriano de Lisboa (M. H. Pires de Matos), Universal/Decca, [?], CD. [343]

Mozart 252 anos: Sinfonia n.º 35 / Sinfonia Concertante K.364, Orquestra Clássica da Madeira (Rui Massena), EMI Classics, 50999 268684 2 4, CD. [324]

Mozart 252 anos: Sinfonia n.º 38 / Concerto para Flauta n.º 1, Paulo Barros, Orquestra Clássica da Madeira (R. Massena), EMI Classics, 50999 268683 2 5, CD. [325]

Mozart 252 anos: Sinfonia n.º 39 / Concerto para Clarinete, Carlos Alves, Orquestra Clássica da Madeira (R. Massena), EMI Classics, 50999 268682 2 6, CD. [326]

Mozart 252 anos: Sinfonia n.º 40 / Concerto para Piano n.º 23, Domingos António, Orquestra Clássica da Madeira, EMI Classics, 50999 268681 2 7, CD. [327]

Mozart 252 anos: Sinfonia n.º 41 / Concerto para Trompa n.º 4, Abel Pereira, Orquestra Clássica da Madeira (R. Massena), EMI Classics, 50999 268680 2 8, CD. [323]

Mozart: Concertos para Trompa, Abel Pereira, Orquestra Metropolitana de Lisboa (M. Graça Moura), Edição de autor, AP-1/IRFC.03.028, CD. [172]

Música Ibérica para Órgão, Volodymyr Samokhvalov, FGA-Fernando Goulart Produção e Pós-produção de Áudio, CD. [284]

Obras-primas da Música Portuguesa e Romena para Piano, Constantin Sandu, Numérica, NUM 1136, CD. [170]

Organa Vocis I – Órgãos Históricos, R. Paiva, Álvaro Pinto, Luís Santos, Filipe Quaresma, D. Fox, Capella, 2015-2, CD. [168]

Pedro António Avondano - Sonatas, Rosana Lanzalotte, Portugaler, 2014-2, CD. [171]

Polifonistas da Escola de Música da Sé de Évora (Séc. XVI e XVII): Frei Manuel Cardoso, Francisco Martins, Diogo Dias Melgaz, Eborae Musica (Pedro Teixeira), Numérica, NUM 1130, CD. [169]

Tenebrae, Grupo Vocal Olisipo (A. Possante), Dargil-Diálogos, DI00003 2, CD. [304]

2006

A l'Orgue de la Cathédrale de Lisbonne: 40ème anniversaire de l'instrument (1965-2005), A. Sibertin-Blanc, Productions Musicales François Sibertin-Blanc, CD. [173]

Bach: Piano Transcriptions, F. Pinto Ribeiro, Companhia Nacional de Música, CNM 170CD. [CD. [229]

Dittersdorf: Sinfonias, Orquestra Metropolitana de Lisboa (A. Cassuto), Naxos, 8.570198, CD. [303]

Haendel: Oeuvres inédites pour orgue, A. Sibertin-Blanc, Productions Musicales François Sibertin-Blanc, CD. [174]

Magnificat, Coro Laus Deo (I. Giga), Edição de autor, CD. [363]

Música para o Teatro de Gil Vicente (1502-1536), Segréis de Lisboa (M. Morais), Portugaler, 2007-2, CD. [175]

O Natal na América Latina, Coro de Câmara de Lisboa, Numérica, NUM 1141, CD. [281]

Obras de W. A. Mozart - 250 anos, Roy Theaker, David Fresquet, Jennifer Brown, Todd Scheldrick, Joaquim Moita, Orquestra do Algarve (Osvaldo Ferreira), Edição de autor, CD. [298]

2007

A Arte da Usurpação: Polifonia Instrumental dos Séc. XVI e XVII, A Imagem da Melancolia (Pedro Silva), Phonedition-Engenho das Ideias, [?], CD. [179]

Bach: Solo Cello / Suites VI - V - VI, J. Pereira de Sousa, Numérica, NUM 1146, CD. [355]

Dieterich Buxtehude - Johann Pachelbel, J. Vaz, Juventude Musical Portuguesa, CD 001, CD. [178]

Dietrich Buxtehude - Órgão da Sé Catedral de Faro, R. Paiva, Academia de Música de Santa Cecília, CD. [176]

Dois Mundos, Carlos César Cunha, Numérica, NUM 1151, CD. [347]

Follies: inspiração da alma, Orquestra de Câmara do Douro, Numérica, NUM 87, CD. [286]

João Baptista André Avondano: 4 Sonatas para Violoncelo e Baixo Continuo, 2 Duettos para 2 Violoncelos, Ensemble Avondano (J. P. Janeiro), Edição de autor, AV001, 2 CD. [177]

Lachrimae #1, Sete Lágrimas, MU Records, MU0101, CD. [280]

Luigi Boccherini - Joly Braga Santos - Luiz de Freitas Branco, Jed Barahal, Orquestra Raizes Ibéricas (J. Atalaya), Numérica, NUM 1152, CD. [358]

Opus Ensemble - 2007, Opus Ensemble, Numérica, NUM 1150, CD. [287]

Pero de Gamboa: Motets / Lourenço Ribeiro: Missa Pro Defunctis, Coro Gulbenkian (J. Matta), Portugaler, 1017-2, CD. [180]

Sarau na Corte, R. Taveira, Pedro Couto Soares, Helena Marinho, Numérica, NUM 1149, CD. [342]

Sementes do Fado, Ana Quintans, Ricardo Rocha, M. Magalhães, Os Músicos do Tejo, Edição de autor, CD. [230]

Upon a Star, T. Cardoso de Menezes, Andrea Marques, Pequenos Cantores de Belém, Sole Mio, [?], CD. [307]

Vilancicos Negros do Século XVII, Coro Gulbenkian (J. Matta), Portugaler, 1016-2, CD. [181]

2008

Antologia de Música em Portugal: Antologia Sonora - Dos Visigodos a Dom Sebastião / Cânticos Bracarense de Natal e Matinas de São Geraldo, Vozes Alfonsinas (M. P. Ferreira), MU Records, MU 0104, CD. [184]

As Variedades de Proteu, P. Pires de Matos, M. Repas Gonçalves, S. Teixeira, M. J. Alves, A. Possante, M. Alves dos Santos, R. Baeta, C. Guilherme, A Escola de Rhetorica, Metrica e Harmonia (Stephen Bull), PortugalSom, PS 5009, CD. [189]

Cantos da Lusofonia, Ensemble Peregrinação (T. Gutierrez Marques), Numérica, NUM 1172, CD. [185]

Carlos Seixas: Sonatas, C. Rosado Fernandes, Numérica, NUM 1163, CD. [186]

Carlos Seixas: Sonatas, Manuela Gouveia, Fortes & Rangel, CDM023, CD. [290]

Chiaroscuro, Divino Sospiro (E. Onofri), Nichion, 07-11-21, CD. [345]

Diáspora.pt, Sete Lágrimas, MU Records, MU0103, CD. [272]

Kleine Musik, A. Quintans, Sete Lágrimas, MU Records, MU0102, CD. [279]

Música para D. João VI e D. Carlota, Isabel Alcobia, Mário Marques Trilha, Numérica, NUM 1165, CD. [187]

Organa Vocis II - Órgãos Históricos, Ana Leonor Pereira, Sofia Diniz, A. Esteireiro, Capella, [?], CD. [260]

Portugal & Itália: Os Órgãos das Igrejas da Misericórdia e de Santiago de Tavira, J. Vaz, Associação Música XXI, CD. [183]

Vilancicos do Século XVI: Canções Ibéricas ao Menino e à Virgem, Il Dolcimelo (Isabel Monteiro), Numérica, NUM 1161, CD. [188]

2009

À Margem, Coral de São Domingos (J. L. Nabo), Edição de autor, CD. [336]

Geografia da Música II, Paulo Martins, C. Sandu, Orquestra Raizes Ibéricas (J. Atalaya), Numérica, NUM 1177, CD. [194]

In Monasterio Aveirensi: Música para a Princesa Santa Joana de Aveiro, Ensemble Joanna Musica, Numérica, NUM 1183, CD. [192]

Marcos Portugal: Missa Grande, Coro de Câmara de Lisboa (T. Gutierrez Marques), A. Duarte, Numérica, NUM 1189, CD. [193]

Opera Premium, Dora Rodrigues, L. Rodrigues, Orquestra Metropolitana de Lisboa (João Paulo Santos), About Music, AM-2010, CD. [182]

Orquestra Barroca Casa da Música: Ao Vivo 2009, Orquestra Barroca Casada Música (Laurence Cummings; Antonio Florio), Casa da Música, CDM 006, CD. [190]

Portugal, Luís Pipa, Edição de autor, CD. [191]

Sons e Timbres do Órgão Ibérico, Giampaolo di Rosa, Seminário Maior do Porto, CD. [250]

2010

Orquestra Barroca Casa da Música: Ao Vivo 2010, Andreas Staier, Daniel Sepec, L. Cummings, Rinaldo Alessandrini, Orquestra Barroca Casa da Música, Casa da Música, CDM013, CD. [242]

Pedra Irregular, Sete Lágrimas, MU Records, MU0107, CD. [195]

Salieri: Requiem; Beethoven: Meeresstille und Glückliche Fahrt; Schubert: Intende voci, A. Zukerman, S. Ivas, A. Zdunikowski, L. Rodrigues, Coro Gulbenkian, Orquestra Gulbenkian (Lawrence Foster) Pentatone, PTC 5186 359, CD. [197]

2011

1700: The Century of the Portuguese - P. A. Avondano; P. G. Avondano; F. A. de Almeida, Gemma Bertagnolli, Divino Sospiro (E. Onofri), Dynamic, CDS 709, CD. [235]

As Árias de Luísa Todi, Joana Seara, Os Músicos do Tejo (M. Magalhães), Edições d'Os Músicos do Tejo, MT202, CD. [234]

Fernando de Almeida: Responsórios de Quinta-Feira Santa; Missa Ferial, Capella Patriarchal (J. Vaz), Althum, A004, CD. [198]

Geografia da Música IV, Christina Margotto, J. Barahal, Orquestra Raizes Ibéricas (Piero Bellugi; P. Martins), Numérica, NUM 1208, CD. [219]

Lusitana Organa, M. Marques Trilha, Edite Rocha, Vasco Soeiro, André Bandeira, Nuno Alexandrino, Tadeu Filipe, P. Bernardino, Vox Aetherea, Associação Musical Pro-Organo, CD. [275]

Mysterium Crucis, Capela Gregoriana Psalterium (Alberto Medina Seiça), Public-art, PA-41511, CD. [251]

Órgão da Igreja de Nossa Senhora da Graça, Tomar, R. Paiva, Hugo Sanches, P. Couto Soares, Santa Casa da Misericórdia de Tomar, CD. [299]

Orquestra Barroca & Coro Casa da Música: Ao Vivo 2011, Huw Daniels, Coro Casa da Música, Orquestra Barroca Casa da Música (L. Cummings), Casa da Música, CDM017, CD. [243]

Os Apóstolos, Coro Gregoriano de Lisboa (M. H. Pires de Matos), Universal/Decca, 028947641742, CD. [344]

Terra, Sete Lágrimas, MU Records, MU0110, CD. [271]

2012

Carlos Seixas - Sonatas (I), José Carlos Araújo, MPMP, CD. [200]

Carlos Seixas - Sonatas (II), J. C. Araújo, MPMP, CD. [201]

Carlos Seixas: 50 Sonatas para Instrumentos de Tecla, Manuel Fernandes, Edição de autor, MCF0001, CD. [276]

Dei Due Mondi, Miriam Abad, Amozonas Baroque Ensemble (Márcio Páscoa), Numérica, NUM 1244, CD. [203]

En tus brazos una noche, Sete Lágrimas, MU Records, MU0109, CD. [202]

Francisco António de Almeida: La Spinalba, A. Quintans, C. Moreso, I. Madeira, J. Seara, L. Rodrigues, M. J. Alves, F. Guimarães, J. Fernandes, Os Músicos do Tejo (M. Magalhães), Naxos, 8.660319-21, CD. [209]

Francisco António de Almeida: Te Deum, H. Oliveira, O. Velez, N. Frenkel, M. Beekman, Capella Joanina, Flores de Música (J. P. Janeiro), Música Antiga Associação Cultural, CD. [199]

Grande órgão de tubos da Igreja da Lapa - Porto, Filipe Veríssimo, Numérica, NUM 1233, CD. [359]

Música Concertante - Mozart, Ana Beatriz Manzanilla, Vera Dias, K. Best, J. Luxton, Nelson Alves, Esther Georgie, Orquestra Gulbenkian (Joana Carneiro), Trem Azul, TA008CD. [CD. [204]

Música Portuguesa para Piano, vol. 3, Nancy Lee Harper, Numérica, NUM 1228, CD. [312]

Música Sacra Portuguesa: Século XIX - Arquivo Capitular da Sé de Angra, R. Baeta, Coro da Sé Catedral de Angra do Heroísmo (Duarte Gonçalves-Rosa), Edição de autor, SPA SDV-01/12, CD. [353]

Península, Sete Lágrimas, MU Records, MU0111, CD. [270]

Sonatas - Carlos Seixas, Pedro Ribeiro Rodrigues, Numérica, NUM 1237, CD. [220]

2013

Antonio Mazzoni: Antigono, A. Quintans, M. Spyres, P. Lucciarini, M. Oro, M. Hinojosa Montenegro, G. McGreevy, Divino Sospiro (E. Onofri), Dynamic, CDS 7686, CD. [248]

Cantos Medievais do Ocidente & Cânticos Místicos da Igreja Ortodoxa Russa, Capella Duriensis (Jonathan Ayerst), Edição de autor, Edição em formato digital. [246]

Carlos Seixas - Sonatas (III), J. C. Araújo, MPMP, CD. [206]

Carlos Seixas - Sonatas (IV), J. C. Araújo, MPMP, CD. [207]

Carlos Seixas - Sonatas (V), J. C. Araújo, MPMP, CD. [208]

Clair de Lune, Quarteto Vintage, Edição de autor, CD. [231]

Labirinto da Guitarra / Antologia, P. Caldeira Cabral, D. Fox, Primetime, [?], CD. [330]

Música Ibérica dos Séculos XVI e XVII, R. Paiva, Althum, A006, CD. [205]

Música Ibérica e Outras Composições, V. Samokhvalov, FGA-Fernando Goulart Produção e Pós-produção de Áudio, CD. [352]

Música Sacra de Portugal: O Rito Bracarense, Capella Duriensis (J. Ayerst), Edição de autor, CD. [245]

Sonatas Ibéricas, Francesco Luciani, Ovação, [?], CD. [337]2

2014

Cantiga, Sete Lágrimas, MU Records, MU0113, CD. [273]

Carlos Seixas - Sonatas (VI), J. C. Araújo, MPMP, CD. [210]

Carlos Seixas - Sonatas (VII), J. C. Araújo, MPMP, CD. [211]

Historic Organ (1765) São Vicente de Fora, J. Vaz, IFO Classics, ORG 7252.2, CD. [267]

Língua, vol.1, Noa Noa, MU Records, MU0112, CD. [306]

Ópera no Brasil Colonial, M. Abad, Thelvana Freitas, Fabiano Cardoso, Roberto Silva, Orquestra Barroca do Amazonas (M. Páscoa), Numérica, NUM 1260, CD. [289]

2015

A Reforma Tridentina e a Música no Silêncio Claustal, Schola do Ensemble Eborensis (Luís Henriques), MPMP, MPMPCD0026, CD. [252]

Cantigas de Trovadores, Vozes Alfonsinas (M. P. Ferreira), A Bela e o Monstro, CD. [350]

Dramma, M. Abad, A. Possante, António Carrilho, Gustavo Medina, Edoardo Sbaffi, Orquestra Barroca do Amazonas (M. Páscoa), Edição de autor, OBA SACD 01/15, CD. [288]

Francisco António de Almeida: Il Trionfo d'Amore, A. Quintans, C. Mena, J. Seara, F. Guimarães, C. Moreso, J. Fernandes, Voces Caelestes, Os Músicos do Tejo (M. Magalhães), Naxos, 8.573380-81, CD. [214]

Giovanni Giorgi: Motetos de Natal e de Páscoa, D. Matos, D. Araújo, F. Portela, I. Rocha Constantino, A. Lacerda, M. Maduro-Dias, Coro de Câmara da Universidade de Aveiro (C. Spadaro), MPMP, MPMPCD0029, CD. [253]

José Luis González Uriol In Lisbon: São Vicente de Fora, J. L. Uriol, Arkhé Music, 2015001, CD. [212]

Língua, vol. 2, Noa Noa, MU Records, MU0114, CD. [305]

Música nova para instrumentos antigos (I), A. Carrilho, H. Marinho, Borealis Ensemble, MPMP, MPMPCD0032, CD. [258]

Música nova para instrumentos antigos (II), A. Carrilho, H. Marinho, Borealis Ensemble, MPMP, MPMPCD0033, CD. [259]

Órgãos Históricos de Santarém: Igreja da Misericórdia, J. Vaz, Capella Patriarchal (J. Vaz), MPMP, CD. [213]

Portuguese Vocal Masterpieces of the 16th and 17th Centuries, Capella Duriensis (J. Ayerst), Naxos, 9.70222, CD. [247]

Rabbia, furor, dispetto: Sinfonie ed Arie - Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), Monika Mauch, Concentus Peninsulae (V. Negreiros), Paraty, PARATY 715134, CD. [283]

Um Dia Normal, Sete Lágrimas, MU Records, MU0115, CD. [346]

OUTRAS FONTES

Arquivos fonográficos consultados

Acervo Manuel Dias da Fonseca – Biblioteca Geral da Universidade de Aveiro

Arquivo do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian

Arquivo fonográfico da RDP/Antena 2

Arquivo Valentim de Carvalho

Colecção Manuel Ivo Cruz – Biblioteca da Universidade Católica do Porto

Colecção particular de Joaquim Simões da Hora

Colecção particular de Rui Vieira Nery

Fonoteca Municipal de Lisboa

Periódicos consultados

Jornal *Público* (1990-)

Jornal *Expresso* (1973-)

Jornal *O Comércio do Porto* (1979)

Jornal de Letras e das Artes (1959-2015)

Glosas, Lisboa: Edições MPMP (2013-2018)

Entrevistas (apêndice 3)

E.1 - César Viana (25 de Março de 2019)

E.2 - Cremilde Rosado Fernandes (8 de Dezembro de 2016)

E.3 - Cristina Fernandes (8 de Março de 2016)

E.4 - Duarte Pereira Martins (6 de Abril de 2018)

E.5 - Fernando Rocha (17 de Dezembro de 2015)

E.6 - Filipe Faria (26 de outubro de 2018)

E.7 - Gerhard Doderer (8 de Dezembro de 2016)

E.8 - João Ludovice (19 de Janeiro de 2018)

E.9 - João Pedro d'Alvarenga (29 de Março de 2017)

E.10 - João Pedro Castro (20 de Janeiro de 2018)

E.11 - João Vaz (28 de Janeiro de 2016)

E.12 - Jorge Costa Pinto (9 de Dezembro de 2016)

E.13 - Manuel Morais (20 de Dezembro de 2015)

- E.14 - Manuel Pedro Ferreira (30 de Janeiro de 2018)
E.15 - Pedro Caldeira Cabral (29 de Outubro de 2018)
E.16 - Rui Paiva (12 de Março de 2019)
E.17 - Rui Vieira Nery (21 de Janeiro de 2016)
E.18 - Teresita Gutierrez Marques (29 de Outubro de 2015)

Outras entrevistas

Entrevista a Christopher Bishop, «David Munrow On the Record» in *On An Overgrown Path*, Future Radio, Bob Schingleton, 20 de Dezembro de 2007. Disponível em: <https://soundcloud.com/overgrownpath/david-munrow-on-the-record-on>, último acesso a 19 de Março de 2018.

Entrevista a Hugo Ribeiro, *Objectivo Lua*, Restart, publicada a 9 de Abril de 2009: <http://videos.sapo.pt/y5H2mFTT8MS6SBz6HTc2>

Entrevista a José Fortes, *Objectivo Lua*, Restart, publicada a 27 de Abril de 2009: <http://videos.sapo.pt/97LkW9LEDgHNcRGgjWaU>

Entrevista a Jordi Savall, «Jordi Savall On The Record» in *On An Overgrown Path*, Future Radio, Bob Schingleton, 25 de Maio de 2008. Disponível em: <https://soundcloud.com/overgrownpath/jordi-savall-on-an-overgrown>, último acesso a 19 de Março de 2018.

Transcrição disponível em: <http://www.overgrownpath.com/2015/01/jordi-savall-on-record.html>

LISTA DE GRÁFICOS, QUADROS, MAPAS E FIGURAS

Gráfico 1 – Número de edições nas quatro fases históricas da produção de música antiga em Portugal.....	130
Gráfico 2 – Principais editoras nas quatro fases	134
Gráfico 3 – Distribuição de tipologias de financiamento em edições nacionais (1986-1999)	141
Gráfico 4 – Gravações editadas no estrangeiro ao longo das quatro fases	146
Gráfico 5 – Entidades editoras nacionais nas quatro fases	147
Gráfico 6 – Distribuição da iniciativa estatal e privada entre 1974 e 2015.....	148
Figura 1 – Logotipo Portugaler	168
Quadro 1 – Modelos de Produção	177
Gráfico 7 – Distribuição de tipologias de espaços de gravação	187
Gráfico 8 – Principais produtores activos em Portugal entre 1974 e 2015	210
Gráfico 9 – Principais produtores nas diferentes fases	210
Gráfico 10 – Principais técnicos de som nas diferentes fases	235
Gráfico 11 – Principais solistas de tecla	262
Gráfico 12 – Principais cantores solistas	284
Gráfico 13 – Principais grupos independentes	295
Gráfico 14 – Principais coros e agrupamentos vocais	316
Gráfico 15 – Principais orquestras	326
Mapa 1 – Número de edições com repertório de países estrangeiros	403

